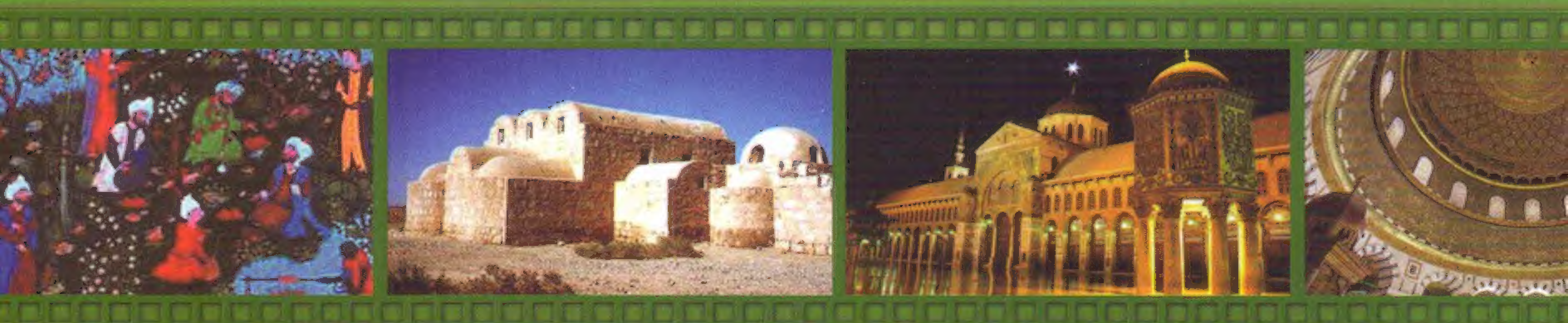


ديفيد تالبوت رايس

الفنون الإسلامية
عبر العصور

ترجمة: فخري خليل





الفنون الإسلامية
عبر العصور

ليس سهلاً أبداً تغطية مجال الفن الإسلامي بأكمله بين دفتي كتاب صغير، ولإنجاز ذلك تحتّم وضع حدود مصطنعة نوعاً ما قياساً بالزمن أو المكان. أما بالنسبة للزمن فقد وضعنا خاتمة الكتاب عند بداية القرن السابع عشر، حتى وإن تعذر بسبب ذلك الإسهاب في التحدث عن بعض هذه الفنون، كالسجاد في فارس والبُسط في آسيا الوسطى، أما بالنسبة للعامل الثاني (المكان) فقد تمّ التغاضي عن الهند في هذه الدراسة لأن الفن الذي تطور هناك كان مصدره بلاد فارس في حدود العام 1400م، ثم اقتفى خطوطاً مميزة جداً تختلف عن تلك المتبعة في أي مكان آخر. كما لم يكن بالإمكان التطرق إلى مظاهر متخصصة معينة للفن الإسلامي، كالأزياء وشعارات النبالة والخط العربي، على الرغم من الأهمية البالغة لهذه الموضوعات. وبقدر ما يتعلق الأمر بالموضوع الأخير، أي الخط العربي، لا يسعنا إلا أن نوجّه الانتباه إلى الدور البارز الذي لعبه كعنصر أساسي في الفن الزخرفي وأن أي تحليل أكثر تفصيلاً سواء أكان بالنسبة للخط الكوفي المنهجي أم خط النسخ الأكثر انسيابية، لن تتسع له الصفحات المقررة لهذا الكتاب.



الأهلية

الأردن، عمّان، وسط البلد، بناية 12، وبناية 34
ص.ب 7855 هاتف 4638688 6 00962
فاكس 4657445 6 00962 ◆ منشورات 2013

الفنون الإسلامية

عبر العصور



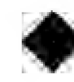
الأهليّة للنشر والتوزيع
e-mail : alahlia@nets.jo

الفرع الأوّل (التوزيع)
المملكة الأردنيّة الهاشميّة ، عمّان ، وسط البلد ، بناية 12
هاتف 4638688 6 00962 ، فاكس 4657445 6 00962
ص. ب : 7855 عمّان 11118 ، الأردنّ
الفرع الثاني (المكتبة)
عمّان ، وسط البلد ، شارع الملك حسين ،
بجانب البنك المركزيّ الأردنيّ ، مكتب القاصة ، بناية 34



الفنون الإسلامية عبر العصور
تأليف: ديفيد تالبوت رايس
ترجمة: فخري خليل

الطبعة العربية الأولى 2013
حقوق الطبع محفوظة



تصميم الغلاف: ديمو برس

الصف الضوئي: إيمان زكريا، عمان هاتف: 097/534156

All rights reserved.No part of this book may be reproduced in any form or by any means without the prior permission of the publisher.
***جميع الحقوق محفوظة** . لايسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب*
او أيّ جزء منه ، بأيّ شكل من الأشكال ، إلا بإذن خطّيّ مسبق من الناشر .

ديفيد تالبوت رايس

الفنون الإسلامية
عبر العصور

ترجمة فخري خليل



تقديم

إن أحد أكثر الأمور إثارة للدهشة بشأن الفن الإسلامي هي الطريقة التي اقترن بها أسلوب معين بأكمله وموروث كامل من الموضوعات (الموتيفات) ونظام معماري مميز، منذ بداية عصر الهجرة، بفكرة وعقيدة. بهذا المضمار يتميز الفن الإسلامي تماماً عن الفن المسيحي حيث كان التشعب -لا التوحد- سمته الطاغية. إن فنون سائر الأطوار المسيحية (كالبيزنطية والكارولنجية والرومانسكية والقوطية وعصر النهضة) كانت متباينة كلياً. وهناك تنوع واسع بين منطقة وأخرى. والحق إن التنوع كان عصب الفن المسيحي. أما في العالم الإسلامي، على الجانب الآخر، فقد كان هناك توحيد أعظم سواء أكان في الفترة الزمنية أم الرقعة الجغرافية. في المقام الأول، لم يلجأ الفنانون إلى الجديد وغير المألوف بالطريقة التي أقدم عليها فنانو عصر النهضة، بل الأحرى تمسكوا بالأنموذج (الموديل) الذي أقرَّ الزمن والتقليد جدارته، محاولين أن يجددوا فتنته ويعيدوا إليه شبابه بتنويعات حاذقة للتفصيل. وفي المقام الثاني، إن تبني مساحة شاسعة بأكملها، من الهند إلى إسبانيا، لنسق خطي معين، هو الحرف العربي الذي ساهم في إرساء شكل أساسي للتحلية في الفن، كان ذا تأثير موحّد هائل.

بسبب هذين العاملين، قد يوحي الفن الإسلامي، للوهلة الأولى، بدرجة معينة من التشابه بالنسبة للعين الغربية، وقد يصعب تحديد مكان إنتاجه ناهيك عن تحديد تاريخه. لكن، وبمزيد من التبصر فيه، سرعان ما يتبدد الانطباع الأول. لذا، فهدف المؤلف من جمع هذا الكتاب هو أن يقدم الأعمال أولاً حسب زمنها، وثانياً حسب مصادرها الجغرافية، لكي يوضح التطورات الحاصلة عليها على مرّ العصور، والتنويعات التي

أدخلتها عليها الأقاليم الحاصلة عليها على مرِّ العصور، والتنويعات التي أدخلتها عليها الأقاليم المختلفة، إذ إن العالم الإسلامي شكَّل امتداداً شاسعاً ضمَّ في أرجائه كذلك أناساً ينتمون إلى كل الأعراق البشرية المعروفة تقريباً.

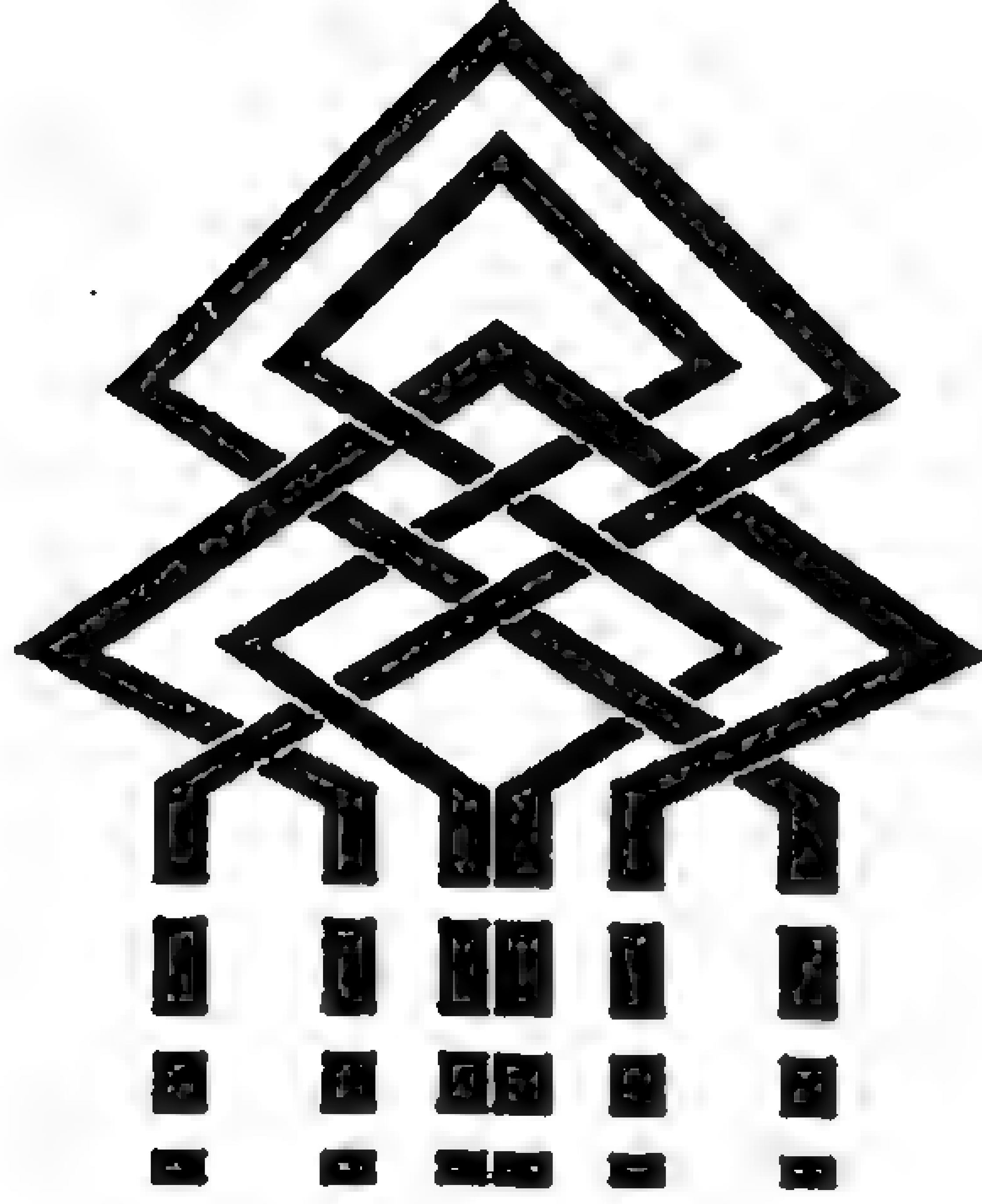
إن هذا الهدف فرض تقسيماً لفصول الكتاب يختلف كلياً عن معظم الكتب التي تناولت الفن الإسلامي، والذي عادة ما يتحدد إما على أساس حدود جغرافية فاصلة أو على أساس المادة الفنية، ويكرس النص لمنطقة معينة بالذات، أو للخزف، أو للأعمال المعدنية، أو للرسم، أو لأي شيء آخر يتم تناوله بصورة مفردة وفي فصول مستقلة. وكل ما نأمله هو أن يساعد ترتيب المتبع في هذا الكتاب على التعريف بطبيعة التطورات التي حصلت في حقب زمنية مختلفة، وكذا العوامل التي ميزت الفنون في منطقة ما عن مثيلاتها في منطقة أخرى.

لم يكن سهلاً أبداً تغطية مجال الفن الإسلامي بأكمله بين دفتي كتاب صغير، ولإنجاز ذلك تحتّم وضع حدود مصطنعة نوعاً ما قياساً بالزمن أو المكان. أما بالنسبة للأول فقد وضعنا خاتمة الكتاب عند بداية القرن السابع عشر، حتى وإن تعذر بسبب ذلك الإسهاب في التحدث عن بعض هذه الفنون، كالسجاد في فارس والبُسط في آسيا الوسطى، التي هي بالنسبة لكثير من الناس عماد أكثر الحقول شهرة في الفن الإسلامي.

أما بالنسبة للعامل الثاني (المكان) فقد تمّ التغاضي عن الهند في هذه الدراسة لأن الفن الذي تطور هناك كان مصدره بلاد فارس في حدود العام 1400م، ثم اقتفى خطوطاً مميزة جداً تختلف عن تلك المتبعة في أي مكان آخر. كذلك، كان من المتعذر ذكر أي شيء عن الأسلحة والدروع والمجوهرات وفن تجليد الكتب والطلاء عى الرغم من أن منتجات هذه الأصناف كانت رائعة في أغلبها؛ كما لم يكن بالإمكان التطرق إلى مظاهر متخصصة معينة للفن الإسلامي، كالأزياء وشعارات النبالة والخط العربي، على الرغم من الأهمية البالغة لهذه الموضوعات. وبقدر ما يتعلق الأمر بالموضوع الأخير، أي الخط العربي، لا يسعنا إلا أن نوجّه الانتباه إلى الدور البارز الذي لعبه كعنصر أساسي في الفن الزخرفي وأن أي تحليل أكثر تفصيلاً سواء أكان بالنسبة للخط الكوفي المنهجي أم خط النسخ الأكثر انسيابية، لن تتسع له الصفحات المقررة لهذا الكتاب، على الرغم من أن مثل

هذا التحليل ينبغي أن يكون أساساً ضرورياً في أي دراسة معمقة حقاً للفن الإسلامي. لهذا السبب وذاك، اقتضت الضرورة حذف الشيء الكثير، لكن التطرق إلى المسائل الرئيسة كان لا بد منه كما جرى تحديد الأساليب الأساسية. وهدفنا لتقديم كمية كبيرة من المواد لجمهور أوسع إنما هي حصيلة متعة المؤلف وولعه عبر سنوات طويلة؛ وأهم من هذا كله، أن كثيراً من هذه المواد، وبكل أحقية، قد تبوأت مكانة مرموقة في قصة فن الماضي.





الفصل الأول

الفن الإسلامي المبكر

يبدأ التقويم الإسلامي من العام 622 للميلاد، أي من تاريخ هجرة الرسول الكريم محمد ﷺ إلى المدينة. وفي مدى عشرين عاماً أو ما يزيد قليلاً على ذلك التاريخ، كانت سوريا ومصر قد انتُزعتا من الإمبراطورية البيزنطية، والعراق وفارس من الإمبراطورية الساسانية. وهكذا انهار الحكم البيزنطي العظيم، وريث التوسع الروماني والمجد الروماني، بفقدانه اثنتين من أكثر مقاطعاته أهمية، في الوقت الذي تداعت خلاله القوة العظمى في فارس، التي أعاقت تقدم الزحف الروماني شرقاً على مدى أربعة قرون، وانضوت بأكملها في رحاب الدين الجديد.

على الرغم من أن ظهور الإسلام كان فاتحة عهد جديد عظيم الشأن في تاريخ العالم فإن المقاطعات البيزنطية المقهورة والإمبراطورية الساسانية القديمة خلفتا تراثاً ثقافياً وفنياً ترك بصماته في العالم الإسلامي لعدة قرون من الزمان. والحق، بقدر تعلق الأمر بالفن، فإن هذا التراث المزدوج كان ضرورياً، وكانت أهميته في البدء توازي التأثير الذي مارسه

الفكر السامي، ثم من بعده الدور الذي لعبه الأسلوب اللاشخوصي للشرق. إن هذه الاتجاهات المتنوعة، التي توحدت بفضل التبني الشمولي للخط العربي، بشكل أو بآخر من أشكاله، أضحت أكثر من أي شيء سواه العامل الذي جعل لفن العالم الإسلامي أسلوباً مميزاً تطابق انتشاره مع مقتضيات الإيمان وليس بتلك التي تحمل في طياتها أياً من العناصر العرقية أو السياسية.

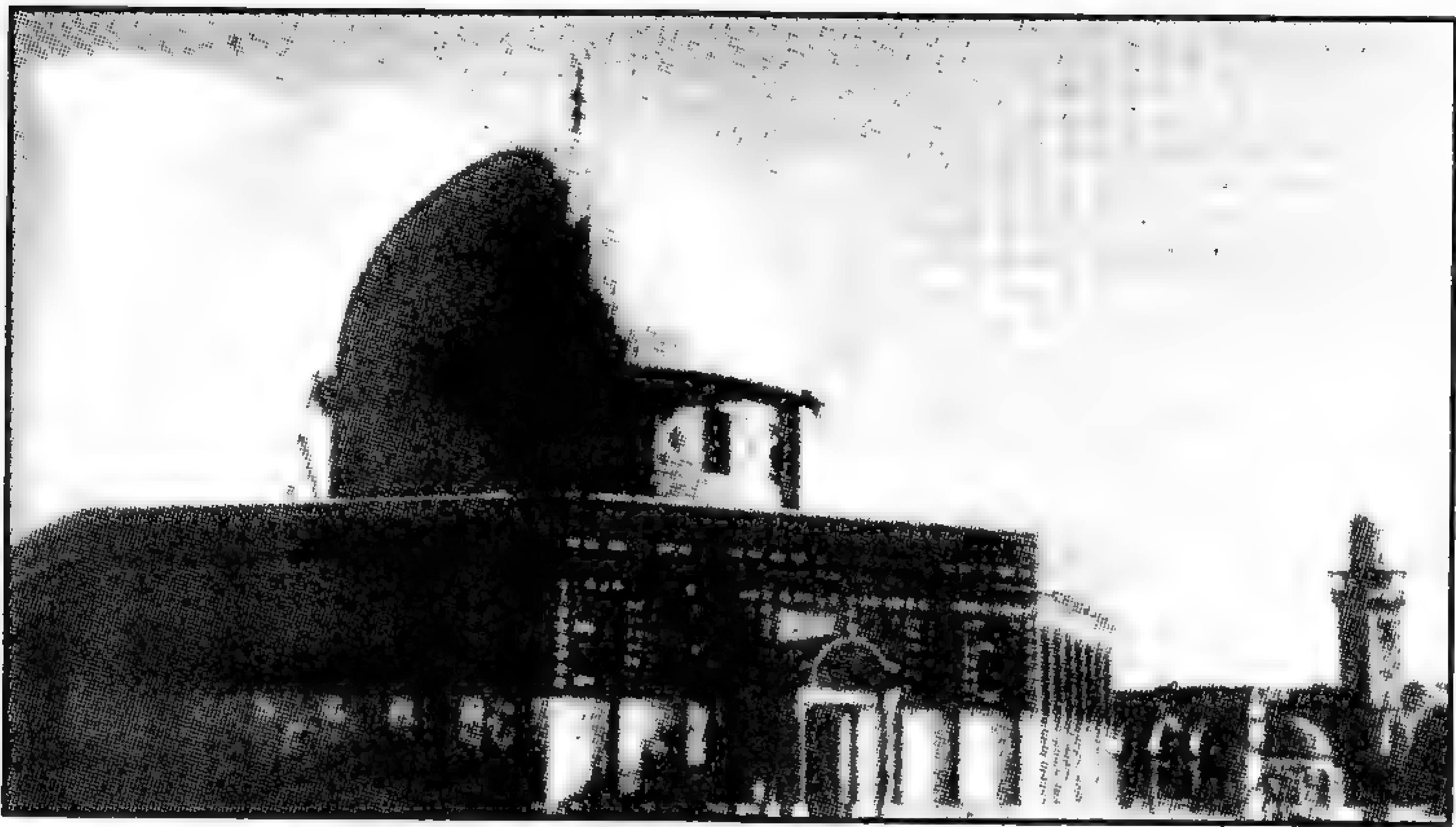
أسّس الخلفاء الأوائل حكمهم في المدينة المنورة، لكن سرعان ما بدا واضحاً أن هذه المدينة، مهما كانت مفضلة كمركز للإيمان الروحي الديني، لم تكن ملائمة كعاصمة إدارية لما قُدِّر لها أن تصبح، في غضون عقدين من الزمان، إمبراطورية سياسية عظيمة، وكذا لم يكن باستطاعة الحياة الغابرة للعرب التي اعتمدت، كما كان شأنها، في تأمين متطلباتها وإلى حد كبير في دخلها، على غزو جيرانها الأكثر رخاءً، الاستمرار على هذا المنوال، خاصة بعد أن اعتنقت الإسلام شعوب كثيرة، سبق لها أن عاشت حياة مستقرة وثقافية في ظل أوضاع حضرية، كان لا بد إذن من اختيار عاصمة جديدة، وكان لا بد من أن يتطور أسلوب جديد في الحياة.

في مدى قرن من الزمان، تأسست هذه العاصمة الجديدة في دمشق، في ما يُعرف اليوم بسوريا. وفي هذه الرقعة بالذات حدث التطور الأبكر للفن الذي يحق تسميته بالإسلامي. إن أول طورٍ له اتخذ اسمه من اسم أول دولة في الإسلام، هي الدولة الأموية التي احتضنته. وقد استمر حتى العام 750 للميلاد حين انتقلت العاصمة من سوريا إلى بلاد الرافدين وتولت زمام السلطة دولة جديدة هي الدولة العباسية. ومنذ ذلك الحين فلاحقاً تطور سريعاً أسلوب جديد بفضل رعاية الخلفاء الشرقيين.

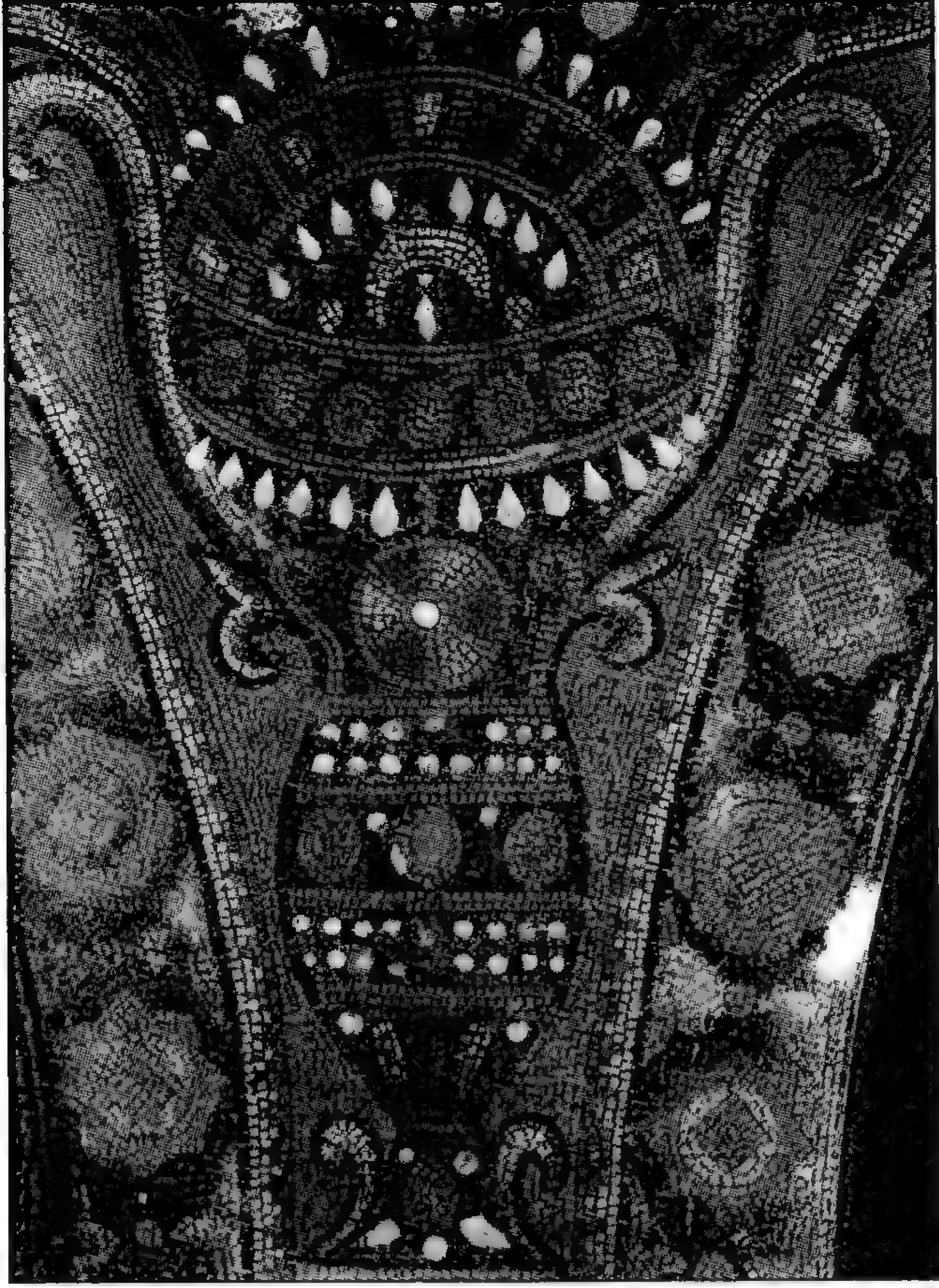
اليوم، نكاد لا نعرف شيئاً في الواقع عن فنون العمل المعدني، حياكة النسيج، والزخرفة الخطية في العهود الأموية -وهي الفنون ذاتها التي أصبحت في ما بعد إسلامية قلباً وقالباً- في حين عندما يتعلق الأمر بالخزف فإن الأوعية الوحيدة، إذا ما استثنينا السلع غير المزججة المخصصة لأغراض نفعية، التي يمكن عزوها للأزمنة الأموية هي القوارير الكبيرة المكسوة بطبقة قلوية زرقاء أو خضراء اللون التي تطورت أولاً على يد البارثينيين. من الصعب التثبت من تاريخ معظم هذه الأشياء. إن إحدى القطع مثلاً في

متحف دمشق تحمل نقشاً بالخط الكوفي يعود بتاريخه إلى القرن الثامن استناداً إلى ما لدينا من الشواهد الآثارية. لكن الأمر يختلف بالنسبة للعمارة، إذ إن عدداً من الأبنية الدينية والدنيوية ما يزال قائماً إلى اليوم، ومن أهمها على الإطلاق قبة الصخرة والمسجد الأقصى في القدس، والجامع الكبير في دمشق، وبعض المدن والقلاع، وسلسلة من القصور على حواشي الصحراء، والتي شيدها الخلفاء أو أبناؤهم. كان هؤلاء يخلدون إلى هذه القصور للراحة، لا تجنباً لأعباء الحكم وحسب بل هرباً من قيود الحياة الحضرية المستقرة التي كانت -كما يبدو- تعكر صفو حياتهم وتضايقهم، حتى بعد أن انقضت عقود وعقود على إقامتهم في أراضي سوريا الغنَّاء، بعيداً عن شظف العيش في الصحراء العربية.

أقيمت قبة الصخرة من قِبَل الخليفة عبدالملك بن مروان في العام 687م، وأُكمل بناؤها في العام 691م. كما أنشأ الخليفة عبدالملك بن مروان المسجد الأقصى، غير أن بناءه أعيد مجدداً مراتٍ عدة بحيث لم يبقَ قائماً من بنائه الأصلي إلا النزر القليل في الوقت الحاضر. أما الجامع الأموي الكبير في دمشق فقد بدأ العمل به في العام 705م الخليفة الوليد بن عبدالملك وتمّ إنجازه في العام 715م. وكل هذه المعالم الآثارية مثيرة وهي غالباً ما تكون بالفسيفساء (الموزانيك)، والمدن بمخططاتها، والقصور بآثارها الجصية ورسومها، ناهيك عن الضوء الذي تسلطه على طبيعة الحياة المعاصرة والظروف السائدة حينذاك.



مشهد عام لقبة الصخرة



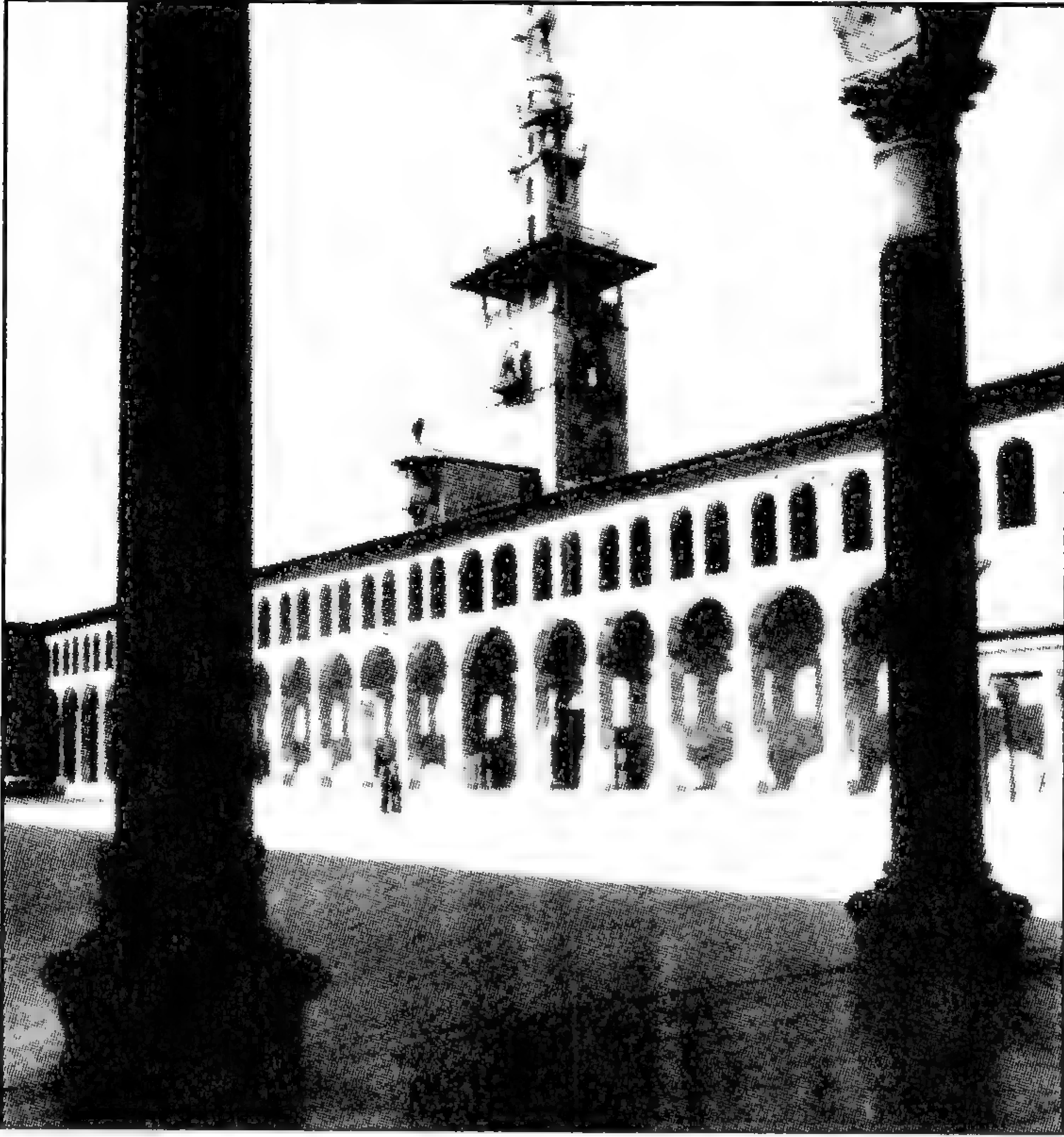
فسيفساء – قبة الصخرة

شُيِّدت قبة الصخرة على شكل مثمن، أو الأحرى أنها تتكون من مثمن خارجي أجوف يضم مثمنين مفتوحين يرتكزان على أعمدة. وفوق الأعمدة الداخلية القصية تتربع القبة على طبلة دائرية عالية. إن التصميم يمثل جهداً بارعاً ومتطوراً لمخطط سبق أن ترعرع في العالم البيزنطي أيام حكم جوستنيان، في كنائس القديسين سرجيوس وباخوس في القسطنطينية (526م–537م)، وسان فيتال في رافينا (526م–547م). إن داخلها أيضاً يدين كثيراً لا إلى الفن المسيحي في سوريا وفلسطين وحسب بل للعالم البيزنطي كذلك؛ فالأعمدة والتيجان والأكسية الرخامية للجدران تكاد لا تختلف عن نظيراتها في

كنيسة ما في القسطنطينية. إن بعض تصاميم نبات الأقنثوس على الأغلفة المعدنية التي تكسو العوارض الرابطة هي في الغالب أقرب انتساباً للطابع المحلي منه إلى أشكال بيزنطية صرف، في حين أن الموضوعات (الموتيفات) الزخرفية الأخرى، وكذا الفسيفسائية، تدين كثيراً للفن الساساني كما تدين للبيزنطي. إن (الموتيف) ذا الجناح المزدوج يحاكي النماذج الأولية الساسانية، وأن حب تمثيل المجوهرات والأحجار الكريمة، كعناصر أساسية للزخرفة، هو شرقي بقضّه وقضيضه. كما أن النماذج الزهرية المركبة الكبيرة هي شرقية في روحيتها وسماتها تماماً. إنها شكلية بحدة لا غير كما أن بعض الأشجار طبيعية. إنه فن انتقائي في معظمه، لكنه في تنويعه بخاصة، جديد وأصيل أيضاً ويستحق بجدارة تسميته أموياً. إن توحيد العالم الناطق بالعربية في ظل الحكم الأموي أزاح الحدود أمام تأثيرات جمة متنوعة لكنه أيضاً هيأ أرضية صالحة لبروز فن جديد.

يظهر أن المسجد الأقصى في القدس كان يتخذ في الأصل شكل قاعة معمدة كبيرة، وقد مثّل مفهوماً جديداً في العمارة الإسلامية على الرغم من أن أعمدته وتيجانه بيزنطية. ولقد أعيد استخدامها حين جُدِّد بناؤه في زمن الخليفة الوليد، لكن معظم ما نراه منه اليوم هو ما أضفي عليه لاحقاً، فقد جرى ترميمه إما من قِبَل الخليفة المنصور في العام 765م أو الخليفة المهدي في العام 780م، ومرة أخرى في عهد الزاهر الفاطمي في العام 1035م.

أما الجامع الكبير في دمشق فقد تعرض إلى تغييرات أقل، وعلى الرغم من تجديده إلا أنه احتفظ بشكله الأصلي. إنه، لذلك، أقرب إلى الطراز (الباسيليقي) المسيحي المعتاد، مع أن المبنى قد جرى تحويره بحيث صار المحراب يتوسط أحد الجوانب الطولانية وليس في النهاية، وصارت الساحة الأمامية الرحبة، المستقاة بمجملها من الردهة الرومانية التقليدية، في مواجهة المحراب فكان أن تشكل أحد جوانبها بفعل الواجهة الطويلة للجامع نفسه. مرة أخرى، إن التيجان والأكسية الرخامية هي ذات نمط بيزنطي وتبدو الفسيفساء مدينة بجلاء للقسطنطينية أكثر مما تدين به تلك التي في قبة الصخرة. إنها أكثر طبيعية، وأقل شكلانية، لكنها لا تتضمن أي أشكال حية على الرغم من أن الأشجار والقرى معاً قد صوَّرتا بحالة طبيعية تماماً.

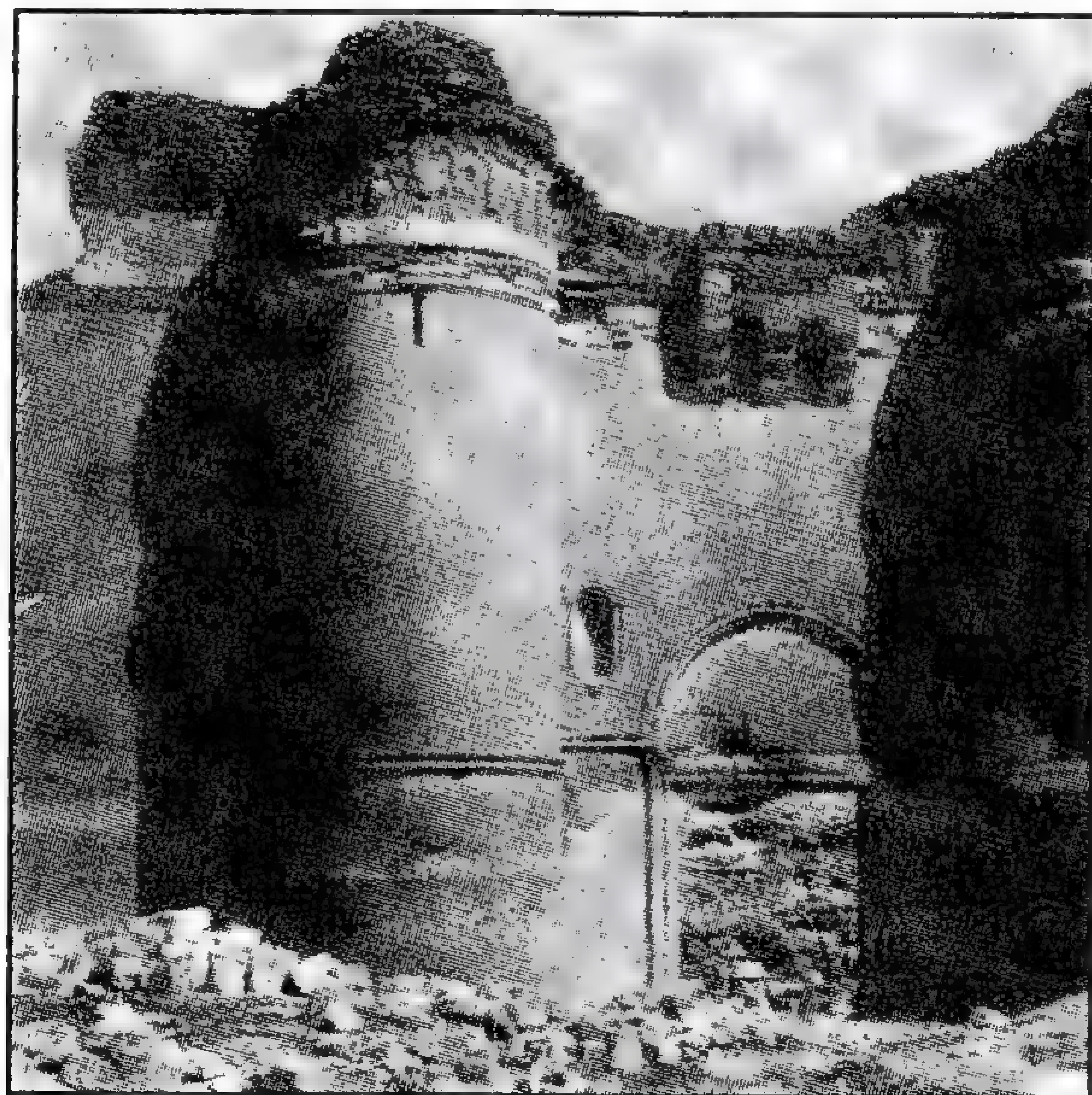


الجامع الأموي الكبير في دمشق - الأروقة والصحن

إن التكوينات المعمارية المؤسلبة تستشرف، في حالات عدة، واجهات مثل تلك المعابد المحفورة في الصخر في البتراء، بينما تبدو غيرها من اختلاق مخيلة الفنان أكثر من كونها تصوراً حقيقياً، على الرغم من أنها تستقي من التقليد الكلاسيكي القديم الذي عرف أولاً في رسوم پومپي الجدارية. مع ذلك، ففي الفتنة (الفنتزة) والمتعة الكامنتين في تكويناتها فإن فسيفساء دمشق تتجاوز إلى حدٍّ بعيد أي أعمال مماثلة للفن الروماني والإغريقي والبيزنطي الموجود حالياً، وهي بلا ريب لا تشكل فقط أحد أعظم مآثر الفن الإسلامي بأجمعه بل كذلك أحد أبدع الزخارف الفسيفسائية المعروفة للعالم. إنها، في تقنيتها، تفوق أي عمل آخر في سوريا، وهي في هذا المضمار تدعونا لمقارنتها مع الفسيفساء الأرضية للقصر العظيم في القسطنطينية. فبعض تفصيلات العمل تكاد تضاهي مثيلاتها

هناك أكثر من أي مكان سواه، وبخاصة في الطريقة التي صُفَّت بها أوراق الشجر الخضر أمام خلفية بلون النيلة (وهي صبغة زرقاء) على غرار الترسيم ذاته لمنقوشة نباتية.

إن الطابع الرمزي لهذه الفسيفساء يثير سؤالاً شائقاً: ترى متى فُرض الحظر على تمثيل الأشكال الحية الذي يسود الاعتقاد بأنه من سمات الفن الإسلامي؟ إن هذا هو أحد الموضوعات التي ثار الجدال حولها ونوقش من قِبَل العديد من المختصين، لكن يبدو أنه في بداية الإسلام لم يكن هناك اعتراض على نطاق واسع، إذ ليس هناك قطعاً نص يحرِّم الرسم التشبيهي في القرآن نفسه. من الناحية الأخرى، فإن الحديث الشريف اتخذ فعلاً موقفاً مستهجناً على الرغم من أن هذا الاستهجان عرضة للتساؤل في ما إذا كان قد ورد حقاً قبل القرن التاسع. إنه بالتأكيد لم يتعرض للفن الدنيوي لتلك الحقبة، كما تشهد بذلك رسوم قصر الحيرة وقُصير عمرة وخربة المفجة، التي سيرد ذكرها تواً، كما أنه لم يفرض بصورة مطبقة على الفن الدنيوي في الأزمنة اللاحقة. لكن حقيقة عدم وجود أي أشكالٍ بشرية متضمنة في الفسيفساء سواء أكان في قبة الصخرة أم في دمشق توحي بأن هذا التحريم كان سارياً على المساجد منذ حوالي العام 690م.



قصر الحيرة الشرقي

لا بد أن جوامع مهمة عديدة قد أنشئت في عهد الأمويين، وتفيد السجلات بأن تلك الموجودة في حلب وحماة قد اقتفت مخطط ذاك الذي في دمشق. مع ذلك لم يبقَ شيء آخر قائماً في سوريا باستثناء جزء من الجامع الكبير في حران الذي يرجع تاريخه إلى زمن مروان الثاني آخر الخلفاء الأمويين. وفي العراق كانت هناك جوامع لهذه السنوات المبكرة في البصرة وواسط والكوفة. وقد أنشئ الأخير في العام 639م؛ وكان مزيناً بالفسيفساء، وله بهو قائم على أعمدة من الرخام. وقد جُدِّد بناؤه في زمن معاوية لكنه دُمِّر بأكمله في فترات متعاقبة. وقد تم الكشف عن بقايا جامع مهم في الحفريات التي جرت في مدينة واسط المهجورة حالياً الواقعة على نهر دجلة في منتصف الطريق تقريباً بين بغداد والبصرة. كان للجامع صحن كبير وكان السقف يستند على دعامات ضخمة كتلك التي نجدها في تاريخ لاحق في دمغان في فارس؛ ولا بد أن كلا الجامعين كانا مستوحيين من نماذج أولية ساسانية. إن الجامع في المدينة قد أُنشئ في عهد الوليد بن عبدالملك حوالي العام 708م، وحيث إنه قد تم استقدام العُمّال والمواد من كل أصقاع العالم للإسراع بإنشائه، فإنه يشبه -قليلاً كان هذا الشبه أو كثيراً- تلك الجوامع في سوريا. وبإمكاننا أيضاً أن نعدّ الجوامع في تونس والقيروان وقرطبة من منجزات الأمويين، لكنها جميعاً تعرضت لتغييرات جمة على مدى العصور، وفي الجامعين الأوليين لم يتبق سوى مناطق صغير لجدار لا يكاد يحمل نمطاً ما يمكن أن ينسب للبناء الأصلي. وكلاهما قد أعيد ترميمهما على خريطة جديدة في القرن التاسع. إن الجامع في قرطبة لا يحمل اليوم شبهاً ولو كان قليلاً بأي شيء سوري، إذ إن انتساباته فارسية أساساً. وحيث لم يُشرع ببنائه حتى العام 785م فمن الصعب عدّه أموياً من وجهة نظر تاريخ الفن.

أما بالنسبة للعمارة الدنيوية فما بقي منها على قيد الوجود كان أكثر عدداً نوعاً ما. لقد تم اكتشاف مدينة كاملة حديثاً -وهي كما تبدو أموية تاريخاً- في عنجر على الحدود السورية - اللبنانية، وعلى مقربة من الطريق الموصل بين دمشق وبيروت، ولا شك أنها كانت تمثل موقعاً في منتصف المسافة على هذا الطريق التجاري المهم. وشأنها شأن أي معسكر روماني، فهي مستطيلة في تخطيطها ولها مدخل يتوسط كلاً من جوانبها الأربعة. وهذه ترتبط بشوارع تلتقي في مركز ربعي في الوسط. هناك في أحد هذه الأرباع المشكلة على هذا النحو يقوم القصر الذي ترتفع واجهة مدخله إلى علو ثلاثة طوابق. إن جدران



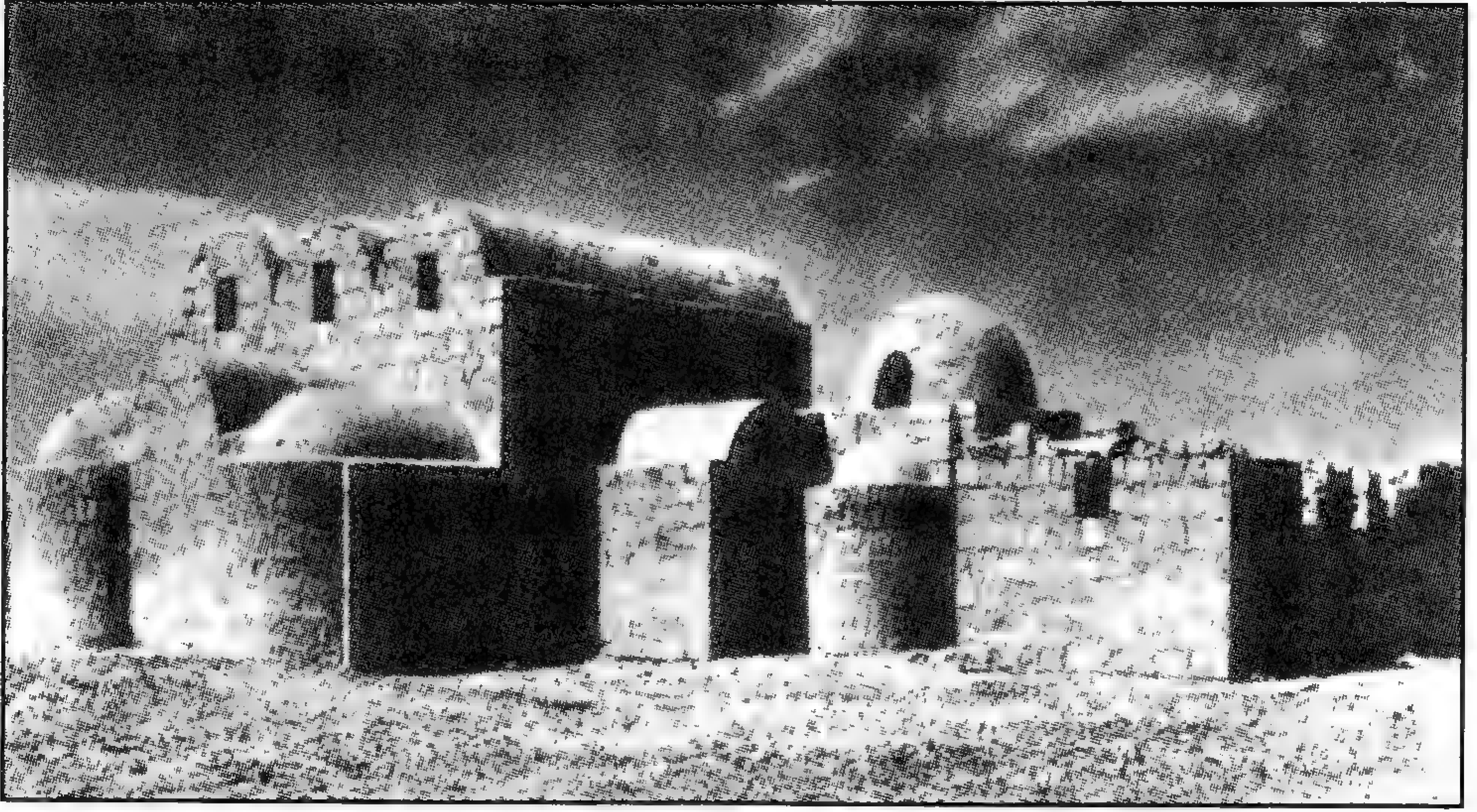
الحرم في الجامع الأموي

المدينة معززة، على مسافات منتظمة، من جهاتها الخارجية بأبراج محكمة شبه مستديرة، وكانت شوارعها محاطة بقناطر ذات أعمدة، ومعظم الأعمدة والتيجان قد جلبت من موقع روماني مجاور، لكن هناك في القصر بعض المنحوتات وهي أموية بوضوح، ومع أنها أقل اتساعاً فإنها تشبه في أسلوبها تلك التي على واجهة مشاطه. ولا بد أن هناك مدناً مسوَّرة أخرى كانت قائمة قد يجري اكتشافها في المستقبل؛ وهناك قصر مماثل في خريطته نوعاً ما في منيا على بحيرة طبريا.

قدمت لنا القصور والحصون في كثير من الحالات مظهراً مماثلاً من الخارج حيث إن جدران القصر كانت هي الأخرى معززة بأبراج شبه مستديرة مدعمة بكتافيات، إلا أن دواخلها كانت أصغر طبعاً. كان هناك عادة مدخل واحد فقط، وكان تصميمه في

الداخل مختلفاً. وبغض النظر عن المتعة الفنية والمعمارية فإن هذه القصور تعكس بجلاء رغبة رعاتها الذين تولوا أمر إنشائها، وهم الخلفاء الأوائل، بالإبقاء على صلاتهم بالصحراء، أو في الأقل متابعة رياضة الصيد حتى بعد أن وضعت فتوحاتهم السريعة حداً لغزواتهم المتكررة في السابق والتي كانت بمثابة رياضة بقدر ما هي وسيلة للحصول على الثروة. كان العديد من هذه القصور مزخرفاً بعناية جمة من الداخل والخارج معاً وكانت تقوم على أرض واسعة تكفي لإيواء جمهرة كبيرة من البشر، وكان البعض الآخر صغيراً نسبياً لكنها كانت غاية في الأبهة والترف.

في الأرجح أن أكثر القصور أهمية هو القصر الكائن في مشاطه، إذ إن جدرانه الخارجية كان منحوتة ببراعة في حين كانت جدران القصور الأخرى مستوية. وعند اكتشاف هذا القصر في السنين الأولى من القرن العشرين فقد نُسب تاريخه إلى القرن الثالث أو الرابع، على الرغم من أن بعض الكُتّاب ما يزال يعتقد أنه يعود إلى تاريخ أسبق عهداً، وتبقى مسألة أصله الأموي غير قابلة للنقاش الآن؛ وكما يبدو فإن عزوه إلى القرن الثامن وإلى حكم الوليد الثاني هو الأكثر ترجيحاً. إن للقصر حجماً واسعاً، وهو ذو تصميم مربع الشكل، بقياس 144 متراً مربعاً من الداخل، مع أبراج دفاعية نصف مستديرة مشابهة لتلك التي في عنجر على طول جوانبه. لكن هناك مدخلاً واحداً فقط يؤدي إلى أجنحة السكن. وهذه الأجنحة مرتبة في ثلاثة مقاطع تفصل بينها ساحات مستطيلة كبيرة قُصد منها حتماً أن تكون محلات إيواء للجمال والخيول وتكديس البضائع. وقد شُخِّصت إحدى الردهات، كما دلت الشواهد، بكونها جامعاً. إن الواجهة المنحوتة تحيط ببوابة الدخول في حين أن الجدران الأخرى ملساء. وكل حصن من الحصون مُزين بالمنحوتات بارتفاع خمسة أمتار تقريباً، غير أن موضوعات (موتيفات) الزخارف تختلف من حصن لآخر، وبالإمكان ملاحظة أن أيادي عديدة مختلفة قد شاركت في العمل. إن بعض (الموتيفات) هيلينستية (إغريقية) في الأساس، في حين يظهر في الأخرى التأثير الساساني. والحقيقة، كما تتراءى، أن (الموتيفات) الفارسية، مثل الحيوانات المتقابلة وقواعد الشموع والأجنحة المزدوجة، لقيت هوىً لدى نحّاتي مشاطة أكثر من أولئك الفسيفسائيين الذين تولوا زخرفة قبة الصخرة. وقد أهدى السلطان التركي الواجهة المنحوتة بكاملها إلى القيصر الألماني ويليام الثاني، وقد أُعيد نصبها في المتحف الآثاري في برلين.



قصر عمرة في الأردن

إن التصميم العام لمشاطة كان مضاهياً عن كثب لقصر آخر، هو التوبة، الذي يرجعه عالم الآثار كريسويل Creswell إلى الفترة ذاتها. وقد اتبع المخطط الأساسي نفسه بكثرة، ولو على قياس أصغر، في معظم القصور الأخرى التي شيدها الأمويون في سوريا، حتى بلغ العراق، حيث بنى العباسيون الأوائل قصوراً مشابهة.

إنْ كانت مشاطة قد استمدت شهرتها بسبب منحوتاتها، فإن قصر خربة المفجة لا يقل عنها أهمية بفضل أرضياته الفسيفسائية وزخرفته الجصّية المسرفة التي كانت، ذات مرة، تزيِّن داخله. إن للأرضيات الفسيفسائية نمطين اثنين؛ فمعظمها شكلية وصارمة وتستخدم النماذج الهندسية ذات المصدر الروماني، ولو أنها مطروحة بحالة جديدة ومتميزة نوعاً ما. مع ذلك، فأحد المقاطع أكثر استخداماً للطبيعة، إذ استنبطت صورة شجرة على غرار النمط نفسه الموجود في فسيفساء الجامع الكبير في دمشق، وهناك أشكال حيوانات تحت فروعها. وعلى الرغم من أن هذه الفسيفساء تشبه تلك الموجودة في دمشق وتمتد بأصولها إلى الأرضيات التي أنشأها البيزنطيون في العصور المبكرة في أنطاكيا، وأكثر من هذا إلى تلك التي في القصر العظيم للأباطرة البيزنطيين في اسطنبول، فإن الحيوانات

في الأسفل تكاد تنتمي للشرق. إن الموضوع (الموتيف) المتمثل بأسد يلتهم غزالاً والذي يظهر على أحد جوانب الجذع يعيد للأذهان الفكرة التي كانت شائعة للغاية في فارس في زمن الإخمينيين.

كانت الرسوم الجدارية التي زينت بعض الغرف متهرئة بدرجة يتعذر علينا القول سوى أن نبيّن أن الموضوعات (الموتيفات) تضم نماذج زخرفية شكلانية وهيئات أشخاص، أحياء آنئذٍ، معاً، وتبرز فيها العناصر الساسانية بقدر الهيلينستية تقريباً. إن بالإمكان إعادة بناء النماذج الجصية، على الرغم من تشظيها، بما يكفي لأن تزودنا بفكرة واضحة جداً عن طبيعة الزخرفة الأصلية. في كل الأحوال، لقد نفّذ العمل حرفيون محليون استعانوا بالمصادر الهيلينستية والساسانية؛ فبعض الموضوعات الشخوصية ساسانية في أسلوبها، والأخرى أقرب إلى الفن القبطي. إن أهم ملامح الزخرفة، مع ذلك، هي الطريقة التي جرى بها توظيف الموضوعات (الموتيفات) والتي قُدِّر لها لاحقاً أن تتطور كأنموذج للفن الإسلامي إجمالاً. وهذا يصدق بخاصة على مشبكات النوافذ الهندسية الجصية؛ وقد استخدمت مشبكات مماثلة من المرمر في الجامع الكبير في دمشق. إن هذه المشبكات رقيقة ومحتشمة، في حين أن بقية العمل الجصي في خربة المفجة مبتذل نوعاً ما. ويظن هاملتون، الذي ساهم مع برمكي في التنقيب عن القصر، أن بانيه كان الرياضي والشاعري والقوي، والغريب الأطوار، يزيد الثالث الذي حكم لسنة واحدة فقط (744م).

على الرغم من أن قصر الحيرة الشرقي يعود بتاريخه إلى حوالي العام 728م إلا أن له سمة تنبؤية مماثلة، إذ إن بناءه يفصح عن تطورات في العمارة العسكرية التي احتلت مكانتها في القرن الحادي عشر ونقلها الصليبيون إلى الغرب. وأكثر ما يلفت النظر هو استخدام المتراس المكوّي، وهو بمثابة شرفة ممتدة فوق المدخل مع ثقوب في أرضيتها يُصب الزيت المغلي أو أي مواد اخرى من خلالها على رؤوس المهاجمين. وقد تم الآن إعادة نصب واجهة المدخل البديعة في متحف دمشق، وبالإمكان مشاهدة كثير من العمل الجصي، الذي كان يزينها، هناك أيضاً؛ إنه، أسلوبياً، أكثر احتشاماً من ذاك الذي في خربة المفجة. لكن المدخل المحصّن الكبير لا ينفرد وحده بطابعه المؤثر. فهناك لوحان كبيران مرسومان يثيران ولعاً خاصاً قد تم اكتشافهما أيضاً، أحدهما يمثل إلهة الأرض وسط حلية

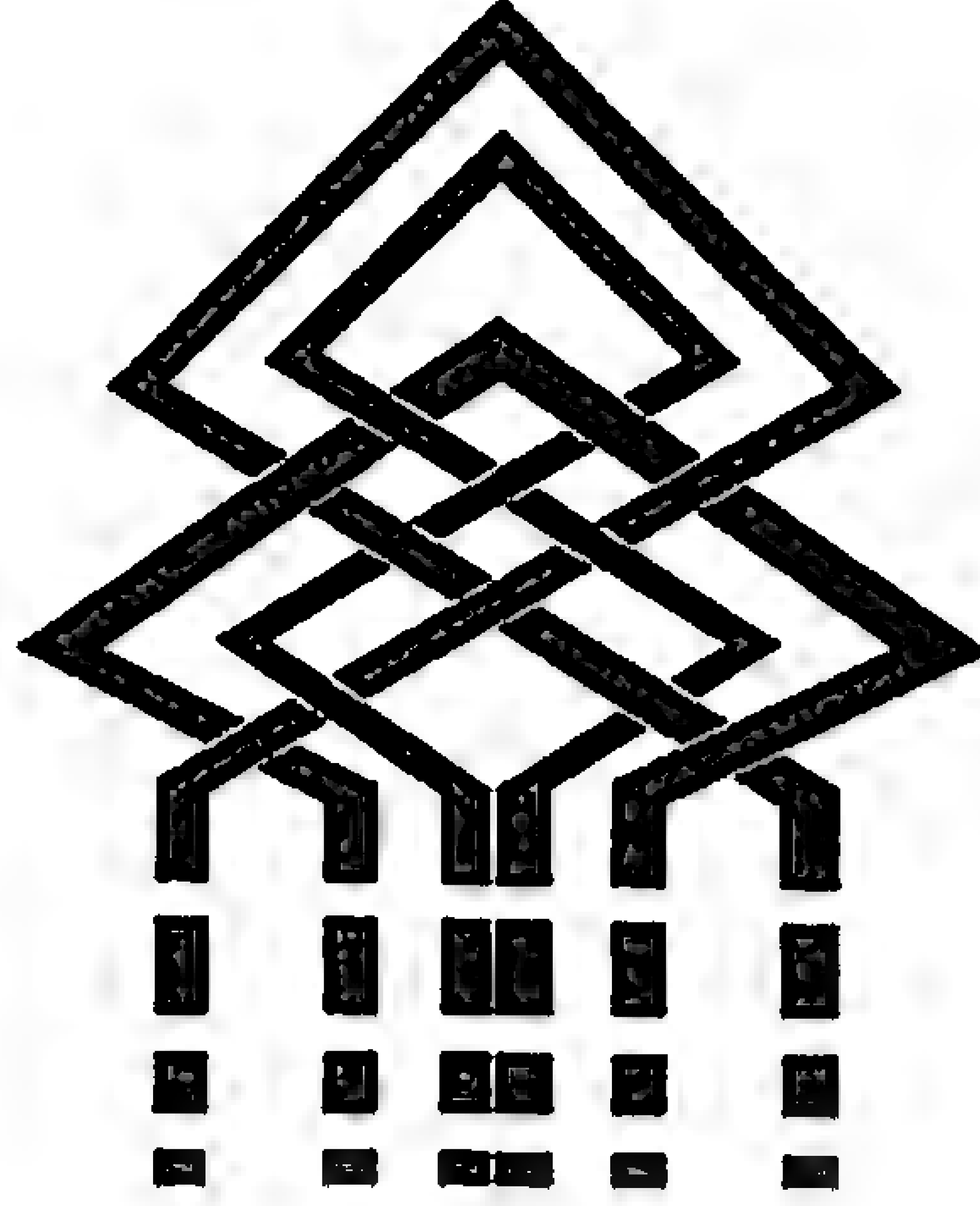
مرصعة دائرية ذات سمعة ساسانية، والآخر يرينا مشهد صيد مُستمد بوضوح من نماذج أولية ساسانية كتلك المعروفة على كثير من الأواني الفضية المشهورة في طهران أو في متحف آرميتاج في لينتغراد. مع ذلك، فإن الألوان ليست تلك المألوفة في الفن الساساني، حيث يطغى الأحمر والأزرق، بل هي ترينا تفضيلاً لألوان البني الباهتة والأصفر، وهي الألوان التي كانت شائعة، بخاصة، في مصر.

من بين جميع الرسوم الدنيوية في سوريا الأموية التي بقيت حتى اليوم، وأكثرها أهمية، هي تلك التي في قُصير عمرة. أقيم القصر هناك على رقعة صغيرة تماماً، لكن عدداً من غرفه كان مزيناً بالرسوم وهي تختلف كثيراً في طبيعتها. كان سطح إحدى الغرف مقبباً ومزيناً بمجموعات من النجوم وعلامات أبراج، وعلى سطح غرفة أخرى نمط مشجر مع حيوان أو موضوع (موتيف) مماثل في كل من أجزائه المعينية الشكل. وعلى حيطان غرفة أخرى كانت هناك صور متخيلة وأشكال استعارية، في حين أن هناك في أخرى أشكالاً لمستحمين عراة، بعضها لذكور وبعضها لإناث. إن الأول مستقىً من النماذج الأولية الهيلينستية، لكن البعض ارتأى أن الأشكال الممتلئة للنساء إنما تعكس المثال العربي المفضل للجمال الأنثوي كما عبَّر عنه شعراء الحيرة في قصائدهم قبل الإسلام. وقد يكون أهم من هذا كله اللوح الذي يرينا عدداً من الأشكال التي تم التعرف عليها وتمثل ملوكاً مندحرين عند انتشار الإسلام.

إن هذه المجموعة تضم الإمبراطور البيزنطي بملابس فاخرة من الحرير المنسوج، والحاكم الساساني رودريك ملك الفيزيغوط، ونيغوس ملك الحبشة، وشكلين بقياس صغير تعذر التعرف على هويتهما. إن أسماء الأشكال مدونة فوق رؤوسهم بالإغريقية والعربية. إن أسلوب الرسم أكثر شرقية من ذاك الذي في تكوينات قصير عمرة، والتي هي هيلينستية كثيراً، والأشكال فيها تظهر إما جانبية أو بثلاثة أرباع المنظر، منمذجة بعناية ومعالجة بصورة طبيعية. أما الملوك، من الناحية الأخرى، فقد ظهروا بوجه كامل وبوقفات جامدة وقد أخفيت أطرافهم تحت ملابسهم الثقيلة المنفذة أصلاً بألوان كثة براقة. إن الأسلوب في الحقيقة هو ذاك الذي يُقرن عادةً بالفن الساساني، ولا بد أن يكون العمل قد أنجز من قِبَل رسام متشبع بالتقليد الساساني.

حين جرى في البدء اكتشاف قُصير عمرة، فإن السمة المحافظة لمعظم الرسوم أوحت بأن العمل ينحدر إلى عهد مبكر تماماً؛ ومن ثمَّ، مع ذلك، نسب إلى القرن الثامن. إن وجود رودريك يجعل من المحال إرجاعه إلى تاريخ أسبق لأنه لم يعتل العرش إلا في العام 710م، ولا بد أن الرسوم قد أُنجزت بعد تبوئه العرش؛ فقد مات في العام 711م، وهناك ما يبرر تحديد تاريخها قبل سقوط الدولة الأموية في العام 750م، لذا فإن تاريخاً بين العام 710م و750م هو في حكم اليقين. إن إحدى الكتابات المهشمة جداً التي ترافق الرسوم تشير إلى أمير، ويبدو أنه واحد من الأمويين الشبان، وليس خليفة حقاً، كان الراعي المسؤول عن هذا العمل. ومن بين الأمراء فإن أقربهم احتمالاً هم أولئك الذين قُدِّر لهم أن يصبحوا خلفاء المستقبل، وهما الوليد الثاني ويزيد الثالث، وحيث إن الأمر كذلك، فإن تاريخاً في أثناء حكم هشام بين الأعوام 724م-743م هو ما اتُّفق عليه. وبذا يبدو أن قصر قُصير عمرة ورسومه كان أحد آخر الأعمال التي أقامها الراعي الأموي قبل زوال الحكم نهائياً وانتقال العاصمة إلى العراق. بعد ذلك، فإن بناء مثل هذا القصر يبدو بعيد الاحتمال جداً، إذ من الصعب أن يتولى حاكم محلي مسؤولية زخرفته بالطابع الذي نراه هناك. وأكثر من هذا، فبرحيل الأمويين تضاءلت أهمية سوريا وانقضت قرون عدة قبل أن تستعيد المنطقة مكانتها المرموقة في قصة الفن الإسلامي.

كان مروان الثاني آخر الخلفاء الأمويين الذي جعل حران في شمالي بلاد الرافدين عاصمة له وقد قتل في العام 750م. إن الجامع الكبير الذي ما يزال باقياً هناك قد بوشر في جزء منه في عهده، لكن معظم ما يقوم منه على الأرض حالياً يعود إلى تاريخ لاحق؛ إذ إن التنقيب في الموقع لم يكمل أبداً، والعمل الذي بدا به البروفيسور ستورم رايس قد توقف للأسف بوفاته المفاجئة في العام 1962. ويبقى الأمر مرهوناً بمزيد من التنقيبات هناك أو في مواقع أموية أخرى لتمدنا بمعلومات أكثر عن الفنون الثانوية لتلك الفترة. مع ذلك، فإن طبيعة الفسيفساء، والجصيات، والرسوم، توحي بأن أسلوباً جديداً قد وُلد هناك. وعلى الرغم من أنَّ هذه الأعمال مستقاة في وجوه عدة من مصادر أخرى إلا أن فيها، مع ذلك، شيئاً يطبعها بطابع إسلامي وليس هيلينستياً أو ساسانياً، أو نبطياً أو غسانياً. وعلى الأساس الذي أُرسي في هذه السنوات المبكرة حصل التطور في الفن الإسلامي لاحقاً.



الفصل الثاني

العصر العباسي

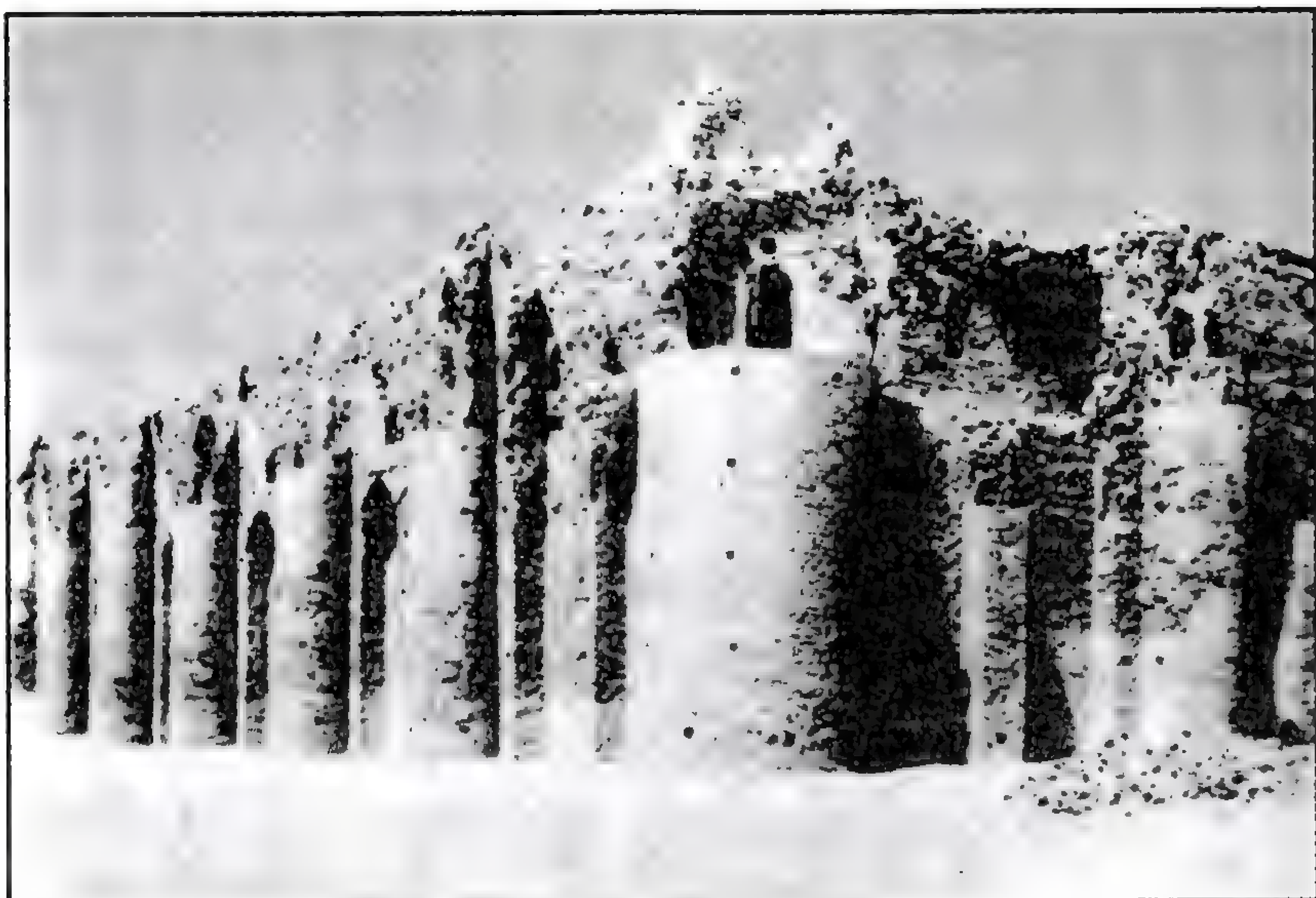
يتبين، عند استقرائنا النصوص المدونة، أنه قد تم خلال العصر الأموي بناء جوامع في البصرة وواسط والكوفة وغيرها من المدن. لكن، على الرغم من انتقال العاصمة إلى بلاد الرافدين في العام 750م، ومن ثَمَّ تأسيس العاصمة الجديدة في بغداد، فليس هناك إلا القليل من الآثار المتبقية التي بالإمكان عزوها إلى تلك السنين المبكرة. صحيح أنه ما تزال هناك جوامع قائمة على العديد من المواقع الأولى، إلا أن هذه الجوامع كلها قد شيدت في فترة لاحقة، في حين أن بغداد المدورة المعروفة التي بناها المنصور في العام 762م قد اختفت كلياً من الوجود حالياً. وحيث إن جزءاً من المدينة الحديثة قد غطى اليوم الموقع الذي كانت تشغله المدينة القديمة فمن غير المحتمل في الوقت الحاضر أن يجري التنقيب فيه. مع ذلك، فإن تخطيط مدينة الرقة(*) قد اقتفى تخطيط بغداد، وبإمكاننا

(*) الرقة: في سوريا، بناها المنصور أيضاً في العام 772م، مطبقاً فيها مخطط بغداد المدورة.

الاستشهاد على ذلك بأسوارها، كما أن هناك أجزاءً من مدينة الرقة الأصلية ما تزال قائمة فوق الأرض، وبخاصة باب بغداد؛ وهو بناء مهيب تُزينه زخرفة ممتعة بالطابوق. إن الإنجاز الدفاعي فيه يثير اهتماماً خاصاً، إذ على الرغم من الإضافات المتعاقبة عليه إلا أنه بالتأكيد ما يزال محتفظاً بمخططه الأصلي. وبعض الوسائل المتبعة في الدفاع، بما فيها الطريقة المنحرفة، قد انتقلت في ما بعد إلى الغرب بوساطة الصليبيين، وهي تمثل إحدى المآثر التي يدين بها الغرب للإسلام. وتتجلى نوعية العمارة بعدد من التيجان الكلسية المنحوتة التي يرقى تاريخها إلى حوالي العام 800م، والتي ما تزال المتاحف المختلفة تحتفظ بأمثلة عديدة منها.

مع ذلك، فإن ما يفوق الرقة إبداعاً هو قصر الصيد الرائع للأخيضر، بالقرب من كربلاء والذي يبعد حوالي 120 ميلاً إلى الجنوب الغربي من بغداد. إنه يقوم على مخطط مستطيل الشكل، وللسور الخارجي، المدّعم بأبراج محصّنة شبه دائرية، مدخل يتوسط كل جانب من جوانبه الأربعة. إنه، بذلك، يتّبع المخطط نفسه لمدينة عنجر الأموية، لكن بما أنه ما يزال قائماً إلى ارتفاع ما يقارب من مستوى السقف فبإمكاننا الحصول على فكرة أوضح عن طبيعته. إن الأفكار المتطورة للعمارة الدفاعية المتضمنة في طريقة البناء تجاوزت حتى نظيرتها في البناء السوري أو تلك التي في الرقة. هناك ممر للدورية على طول حافة السور العليا يمكن من خلاله التصدي للمهاجم من الأعلى، في حين أن البوابات الأربعة، وكل منها تحتوي على ردهة ذات باب داخلي ومشبك حديدي خارجي، يمكن إنزالها حال تعرضها للهجوم وبذا يُحجز المهاجون في الردهة حيث يتم القضاء عليهم بسهولة.

إن البناء بحد ذاته يثير الدهشة حقاً، وهو يقوم منعزلاً في الصحراء بعيداً، وفي منأى عن أي منطقة سكنية. إنه لا يقل في أهميته سواءً أكان في مهابته الحالية كأثر خرب أم في مكانته الرفيعة في تاريخ العمارة الإسلامية، وباستطاعتنا أن نرى فيه ملامح ما تزال واضحة جلية للعمارة الدفاعية، والمبتكرة بأكملها في حينه، كما نرى فيه مخططاً لأجنحة السكن داخل الأسوار والذي تمّ اتباعه في أنحاء العالم الإسلامي كافة على مدى قرونٍ عدة. إن منطقة الإقامة الرئيسة فيه كانت مقسَّمة على عدد من الساحات وكل منها محاطة برادهات ضيقة أسماها (كريسويل) بيوتاً. وكانت هذه البيوت في الأخيضر مسقفةً بسقوف



قصر الأخيضر في العراق



الأروقة في قصر الأخيضر

معقودة، وهناك مدخل للقاعة معقود في النهاية الغربية يثير الإعجاب، يقوم على ركائز في جوانبه ويحتوي على طابقين (دورين) فوقه. كانت العقود والأقواس كلها إهليليجية (بيضية) الشكل - ومع أن النمط المدبب منه كان معروفاً في سوريا إلا أنه لم يكن قد تطور بعد في بلاد الرافدين. وقد سبق أن استخدم الساسانيون القوس الإهليليجي بغزارة وبالإمكان ملاحظة سمةً ساسانية طاغية على القصر كله. والواقع أن القصر اعتبر في البدء ساسانياً إلى أن تمّ الكشف عن أن إحدى الغرف في الطابق الأرضي كانت في الحقيقة جامعاً. وقد أظهرت دراسة لاحقة أن بالإمكان نسبته إلى ابن موسى، وهو موظف البلاد المتنفذ الذي أُقصي عن منصبه وعيّن حاكماً في الكوفة في العام 778م. وهناك قلعة مماثلة، لكنها أصغر، تسمى (عطشان) وتقع في منتصف المسافة بين القصرين، ومن الجائز أن ابن موسى بناها لتكون محطة استراحة بعد أن انتقل إلى قصره الصحراوي.

نحن لا نعرف شيئاً عن الزخرفة الداخلية للأخيضر إذ لم تبق أي آثار للأعمال الجصية أو الرسوم الجدارية في الوقت الحاضر، لكن الفضل يعزى للبعثات الآثارية الألمانية التي قامت بالتنقيب في سامراء قبل الحرب العالمية الأولى والتنقيبات التي أجرتها حديثاً دائرة الآثار العراقية، مما زودنا بفكرة شبه وافية عن هذه الفنون. ففي سامراء تم الكشف عن بقايا زخارف جدارية هائلة منفذة بالجص، وكذا بقايا رسوم جدارية مثيرة كانت تزيّن جزءاً من جناح الحريم في القصر الأول الذي شيّده الخليفة المعتصم (833م-841م) المعروف بالجوسق الخاقاني، وكان أكثرها إثارة رقاقة كبيرة تضم طيوراً وحيوانات. كانت هناك أيضاً طيور وحيوانات تظهر فرادى ضمن ميداليات محلاة بنقاط تقوم مقام اللآلئ، وهي من الموضوعات (الموتيفات) الساسانية الشائعة التي غالباً ما استعملت في حياكة النسيج. كانت هناك كذلك هيئات كبيرة لحوريات وفتيات راقصات ضمن قناطر تشبه تلك التي تبدو على الأوعية الفضية الساسانية. وكانت الهيئات كلها تقريباً في وضع المواجهة مع الناظر إليها، على الغرار الساساني، على الرغم من أن عدداً من (الموتيفات) لا بد أن يكون مستمداً في الإجمال من الفن الهيلينستي (الإغريقي). إن الأسلوب المثقل للرسوم والألوان التي يغلب عليها الأحمر والأزرق البراق هما، أساساً، ساسانيان أيضاً.



نقش نافر جصي من العصر العباسي

كانت الزخارف الجصية، سواء أكانت تلك التي احتواها القصر أم العديد من البيوت، أكثر صموداً على البقاء من الرسوم، وكانت غالباً ما ترتفع إلى مستوى السقف تقريباً وبذا تكاد تحتل مساحة جدران الغرف كلها. ولغرض التصنيف، فقد جرى تقسيمها على ثلاث فئات. ففي أقدمها عهداً كانت الزخارف المقولبة في شكل وريقات كرمية خماسية تؤلف (الثيمة) أو الفكرة الرئيسة. وفي الفئة الثانية حذفت سيقان الوريقات واقتُصر على تصاميم تشبه البراعم. وفي الفئة الثالثة المميزة بجلاء كانت الزخارف الجصية منحوتة ومقولبة على السواء. كان النحت قليل البروز مع حواش متحدرة - وهو ما يطلق عليه بـ (النحت المشطوف) بالإنكليزية. إن النماذج الأولية للأسلوبين الأوليين، اللذين وسمهما كريسويل بـ (A.B)، يمكن العثور عليها في مواقع أبكر عهداً في العراق، مثل الحيرة (القرن الثامن) واسكفير بني جُنيد (حوالي 697م). كما وجدت أيضاً زخارف جصية مماثلة في فاراكشا بالقرب من بخارى حيث بالإمكان عزوها للقرن السابع. إن الأسلوب (B) يُعد الأساس الذي تم بفضله تطوير العمل الجصي والذي أصبح في ما بعد ذا أهمية كبرى في زخرفة المحاريب في سائر أنحاء فارس. أما الأسلوب الثالث (C) فيبدو أنه قد ابتُكر في سامراء نفسها، مع احتمال أن تكون تقنيته قد اقتبست من آسيا الوسطى حيث كان معروفاً منذ أمد طويل. ويقال إن

القوات التركية التي كانت تشكل الحرس الملكي الخاص للسلاطين العباسيين ربما هي التي أدخلته إلى العراق.

كانت الغرف المُحلاة بالزخارف الجصية ذات طابق واحد وجدرانها من الطابوق المصنوع من الطين (اللِّبْن)، وذات سقوف طينية مستوية، وقد انهارت هي والأجزاء العليا من الجدران بعد أن هُجر المكان فملأت الغرف الصغيرة ببقاياها إلى ارتفاع ستة أقدام تقريباً وبذا حافظت على الزخارف الجصية حتى وقت الكشف عنها. ومنذ أن أجري التنقيب في القصر اتخذت معظم الزخارف الجصية طريقها إلى المتاحف وما تبقى من أطلال القصر لا يثير اهتماماً كبيراً.

أما الجامع الكبير الذي شرع ببنائه الخليفة المتوكل في العام 847م، المشيّد بالطابوق المحروق (المفخور)، فهو أجلّ وأروع كثيراً. وقد بُني على وفق المخطط المتبع في الأزمنة المبكرة، أي بصحن فسيح مع مصلى مسقف في إحدى نهايتيه وفسحة مسقفة أصغر في النهاية الأخرى. ويضم المصلى (25) جناحاً ويستند السقف على (24) صفاً من الأعمدة، وربما تكون الجدران الخارجية قد زُيِّنت بالفسيفساء إذ قد تم العثور على قطع صغيرة منها في أثناء التنقيب، لكن لا شيء منها بقي على حاله. كانت هناك خارج الساحة المسورة وعند طرفها الشمالي، منارة مع مدرج لولبي في خارجها يقود إلى القمة، على غرار مخطط أبراج المعبد أو زقورات آشور القديمة، وبعد الانتهاء من بناء الجامع الكبير بفترة وجيزة أقدم الخليفة المتوكل على نقل موقع العاصمة بضعة أميال إلى الشمال الشرقي، وجرى بناء قصر جديد (الجعفرية) وجامع ثانٍ باسم (أبو دلف) حوالي العام 860م. كان الجامع على نسق مخطط جامع سامراء نفسه مع منارة مماثلة ذات مدرج لولبي لكنه أصغر بعض الشيء، وقد استخدم ردحاً قصيراً من الزمن لكنه اليوم يُعد أثراً موازياً في أهميته للجامع الكبير.

تتسم سامراء من الوجهة الآثارية بأهمية بالغة لأن الإقامة فيها استغرقت زمناً قصيراً (من العام 838م-883م)، وعلى الرغم من أن البعض قد واظبوا على السكن فيها لفترة ما بعد أن عادت بغداد عاصمة فمن غير المحتمل أن يكون قد أقيم فيها أي مبنى مهم بعد التخلي عنها. لذا، بالإمكان تحديد تاريخ القطع الزخرفية واللُّقى الصغيرة

الأخرى التي عُثر عليها بين الأنقاض، بدقة. لم يكن الحرفيون كسالى أو مهملين، فمن المعروف أن حياكة المنسوجات الحريرية الفاخرة كانت قائمة هناك، وتتكرر في الرسوم الجدارية لقصر الجوسق نماذج من الحرير ساعدت في تحديد تاريخ المنسوجات التي وجدت في أماكن أخرى. ولا شك أنه قد تم صنع أعمال معدنية، كما وقع في حوزتنا بعض الألواح الخشبية المحفورة بأسلوب يقرب من الزخارف الجصية، لكن أهم من هذا كله كان الخزف، وبفضل اللقى التي عُثر عليها في سامراء أمكن للمرة الأولى تصنيف الخزف الإسلامي في بلاد الرافدين. والشواهد التي توافرت هنا تعززت على التوالي بفضل التنقيبات العلمية الرصينة التي أجريت في سوسة والحيرة ونيسابور وغيرها، وتم الآن تأسيس نظام تصنيف دقيق إلى حدٍّ ما بحيث يمكن التمييز بين عددٍ لا بأس به لمجموعات مختلفة، بعضها شائع في كل المواقع والبعض الآخر يسوده الطابع المحلي.

إن أحد أكثر أصناف الخزف شيوعاً في الأزمنة المبكرة هو النوع ذو الزخرفة المنحوتة ببروز خفيض (ريليف). وهناك ضربان منه؛ الأول يُعرف باسم «آنية باربوتين» وتكون الأوعية منها غير مزججة عادة وتملى عليها الزخرفة في صيغة عجينة رقيقة تشبه إلى حدٍّ كبير طريقة ترصيع (الكيكة) بالسكر الناعم، والثاني تكون الزخرفة فيه مقولبة سلفاً، وهي نوعاً ما أكثر دقة ورهافة من الأولى. كانت النماذج الهندسية والنباتية المؤسلبة مألوفة، والبعض منها فقط يحمل كتابات منقوشة. ومما يثير الانتباه بخاصة وعاء موجود في متحف دمشق يحمل نقشاً مكتوباً يفيد بأنه قد صنع في الحيرة في بلاد الرافدين. وقد تم اكتشاف شظايا وعاء مماثل في الحيرة نفسها، وفي هذا الشأن تتميز الكتابة بمضمونها أكثر من مظهرها. لكن، لم يمضِ وقت طويل حتى أخذت الكتابات تلعب دوراً رائداً في الزخارف الإسلامية وصارت تمتلك جمالاً أخاذاً في حد ذاتها.

أحياناً، كانت الأوعية المزخرفة بالتقنية المقولبة تغطى أيضاً بتزجيجات من الرصاص صفراء أو خضراء وتُكسى بكساء براق. وقد وُجدت أمثلة على ذلك في العديد من المواقع، وكانت مصر مركزاً للإنتاج كما هو شأن بلاد الرافدين. وقد تكون الزخرفة مستلهمة من الآنية الصينية إذ إن بعض تصاميمها يتسم بطابع الشرق الأقصى كثيراً على الرغم من أن بعضها الآخر أكثر تحفظاً وفطرياً. إن النماذج الرقيقة والدقيقة الصنع كانت محببة في معظمها وبفضلها مثّلت هذه المجموعة صنفاً رائعاً حقاً للخزف الإسلامي المبكر.

لا بد لنا من الافتراض أيضاً أن هناك استلهاماً صينياً إجمالاً بالنسبة لصنفٍ آخر من الخزف كان مفضلاً في سامراء كما في سوسة وكان قد ظهرت بوادره في الحيرة، وفيه لا نرى أثراً للنحت الخفيف (الريليف) بل يُكسى البدن الأبيض الأملس بتزجيج قصديري سميك بلون (الكريم - القشدة) وبزخرفة جريئة نوعاً ما بالأزرق والأخضر المشع (الكوبالت)، وأحياناً بالبني أو الأصفر المنغنيزي كذلك. وكانت الآنية الشبيهة بها تقريباً تصنع في أعالي بلاد فارس، ومع أنها بسيطة نسبياً إلا أنها تمثل إحدى المجموعات الأكثر نضجاً للخزف الإسلامي المبكر. إن أنظمة اللون التي نراها هنا قيّض لها أن تتطور في فارس لاحقاً بالترافق مع استعمال التصميم المقولب لتنجم عنها مجموعة مهمة أخرى ورائعة في الوقت نفسه من الوجهة الفنية.

لكن الصنف الأبرز والأكثر تفضيلاً من هذا كان ذا بدنٍ أحمر أو بلون البشرة بدلاً من الأبيض حيث تُنفَّذ الزخرفة في جزء منها بتزجيجات ملونة وفي جزئها الآخر بالتقنية المعروفة باسم (سكرافيتو Sgraffito). كان البدن يُطلى أولاً بطبقة بيضاء، ويجري التصميم بالتخديش خلالها برأس مدبّب وبذا يتحول إلى رسم خطي، ثم تتم تغطيته كله بتزجيج رصاصي أصفر رقيق يترك، حين تعريضه للنار، سحنة قاتمة فوق البدن المعرّض للنار مباشرة وسحنة باهتة على الجزء المنزلق من الوعاء. وتضاف كذلك رشات من تزجيجات ملونة معظمها في الغالب باللون الأخضر أو المنغنيزي أو الأصفر. أحياناً، يجري تحديد المنطقة المُحلاة بتصميم محفور، وكثيراً ما تكون العلاقة بين التقنيتين ضئيلة في الواقع. إن اقتران التقنيتين معاً وألوان التزجيجات يوحيان فوراً بمقارنة آنية (السكرافيتو) هذه بخزفيات (التانك) الصينية، وبذا ينشأ التساؤل في ما إذا كانت آنية (السكرافيتو) مستلهمة أصلاً من مستوردات الشرق الأقصى. وبقدر ما يتعلق الأمر بالنوعية المتعددة الألوان ربما يكون الجواب بالإيجاب، إلا أن أواني (السكرافيتو) البسيطة، حيث يستخدم التصميم المخدّش وحده، تفصح عن نفسها تماماً. كانت مثل هذه السلع من الكثرة والانتشار في أرجاء واسعة بحيث يعتقد، تبعاً لذلك، أن تطوراً مستقلاً حدث فعلاً في العالم الإسلامي.

إذا ما سلمنا بالتأثير الصيني إجمالاً بالنسبة لبعض المجموعات آنفة الذكر فإن صنفاً مهماً آخر عُثر عليه في سوسة وسامراء يُعد إسلامياً خالصاً ولو أن جدالاً أُثير بين

المختصين حول أي جزء من العالم الإسلامي كان البادئ بابتكار هذه التقنية... الآنية البراقة؟ إن كلاً من بلاد الرافدين وفارس ومصر لها أنصارها المتحمسين، لكن الرأي مالَ في السنوات الأخيرة لصالح بلاد الرافدين. إن أقدم الآنية البراقة كانت متعددة الألوان، ويطغى عليها أساساً اللون الياقوتي الثّر مشفوعاً بظلال من الأصفر والبني. إن موضوعات (ثيمات) الزخرفة هي في معظمها ذات نمط ساساني، وتمثلت في وريقات السعف المروحية وفي الجناح المزدوج، وهما من الأشكال المفضلة بخاصة. ولا تبدو في النماذج المبكرة أي هيئات بشرية أو حيوانات أو طيور البتة.

إن بنية المادة، التي هي عادة ذات ملمسٍ صقيل أبيض، تكسى بطبقة رقيقة من التزجيج الشفاف ثم تُفخر بالنار، وترسم التصاميم على سطحها بتزجيجات معدنية ثم تُعرض الآنية للنار ثانية في تنور بدرجة حرارة واطئة، وبالتالي يبدو السطح لماعاً رقيقاً، وجذاباً بحد ذاته، كما تبدو التصاميم فوقه جميلة جداً بدورها.

إن بعض أقدم الأمثلة وأروعها هي تلك التي وصلتنا من سامراء، ولهذا السبب نسّب كونيل Kuehnel وآخرون ابتكار هذه التقنية إلى بلاد الرافدين ذاكرين أن هذه الأوعية كانت قد صُنعت خصيصاً لإرضاء الأذواق الرفيعة للخلفاء العباسيين حتى وإنْ اعترفوا بأنه قد جرى، في أواخر القرن العاشر، صنع الكثير من هذا العمل الجميل إما في مصر، أو لمصر، في ظل الرعاية السخية للخلفاء الفاطميين. ويظن البعض الآخر أن أقدم هذه الأمثلة قد صنعت في مصر فعلاً معللين ذلك بأن هذه التقنية قد اكتُشفت مصادفةً في العصور الرومانية المتأخرة. صحيح أن أوعية معينة تعود لهذه الفترة كانت ذات تزجيجات من النوع اللماع لكن هناك فجوة زمنية شاسعة تفصلها عن الأمثلة المبكرة التي كان التلميع فيها مقصوداً، ومن المفروض، استناداً إلى ذلك، أن تتغير سمته اللونية بمرور الزمن. أكثر من هذا، فإن بعض أقدم النماذج اللماعة في شمالي إفريقيا، كبلاطات المحراب في جامع القيروان الذي يعود تاريخه إلى العام 860م، هي من نتاج بلاد الرافدين حتى وإن كانت قلة منها قد صنعت محلياً. عليه، إجمالاً، فإن أصلاً شرقياً للتقنية يبدو الأكثر ترجيحاً.

مع ذلك، فقد حاولت مجموعة أخرى من الباحثين مؤخراً حرمان العالم العربي من أحقية ابتكار هذه التقنية ونسبت هذا الامتياز إلى فارس. ومما لا شك فيه أن كثيراً من

الخزف اللماع الجميل قد صنع هناك في وقت لاحق، وأن الحرفيين الفرس أظهروا أصالة أعظم وإحساساً أعمق في الزخرفة وإلماماً بالتقنية أكثر من أي مناطق أخرى، لكن مهما آل إليه الوضع لاحقاً فإن فارس، في القرن التاسع، لم تكن تضاهي العراق غنىً وأهمية قطعاً. كان أهم مصادر الرعاية هم الخلفاء، وبفضل رعايتهم وسخائهم حصلت التطورات المبكرة لهذه التقنية الغالية. والحقيقة أن الخزف الفارسي اللماع لم يحظَ بأهمية تُذكر إلا بحلول القرن الثاني عشر.

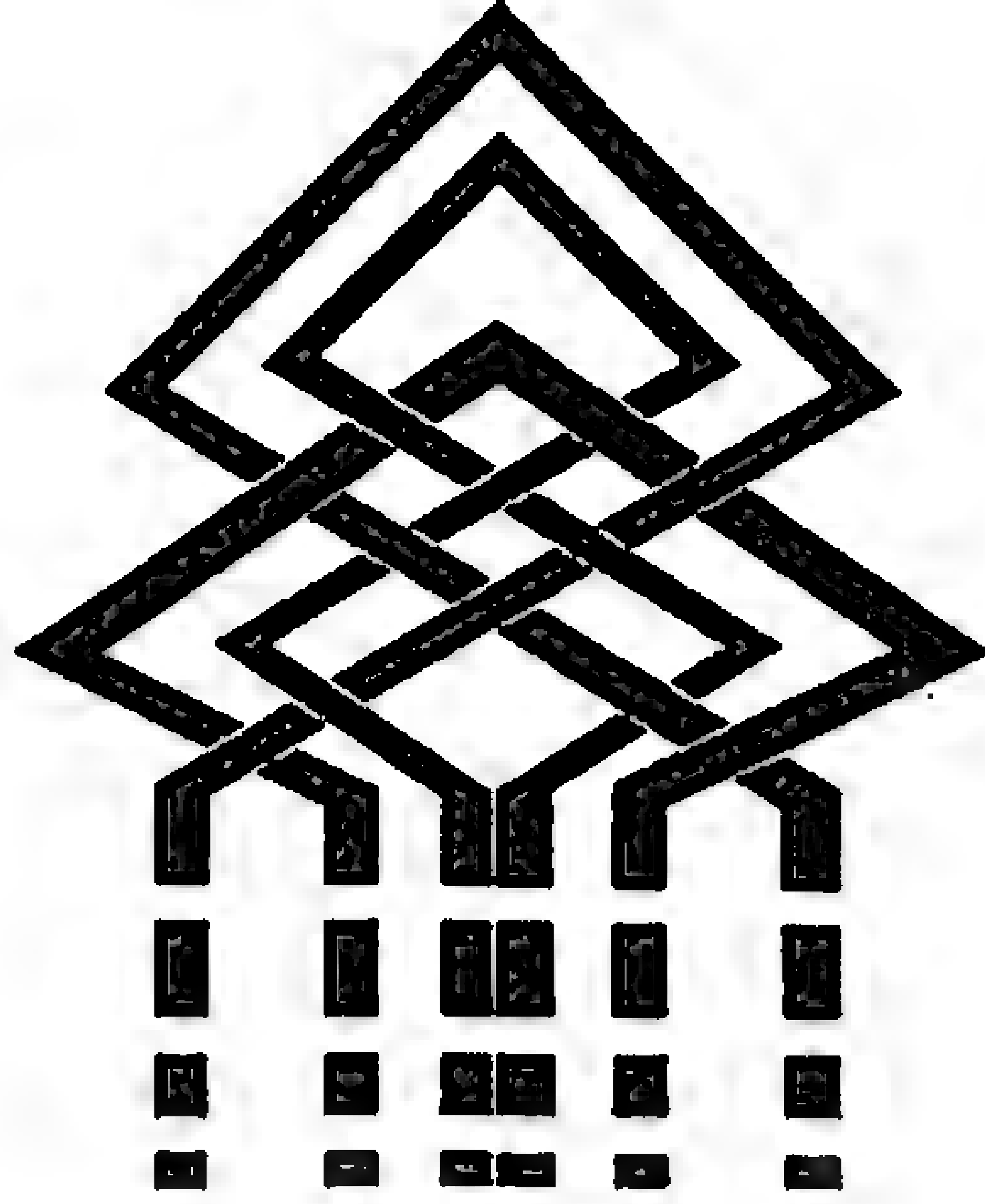
إن بلاطات القيروان تسعفنا في معرفة الحظوة التي كان يتمتع بها خزف وادي الرافدين في أماكن أخرى. وهناك من الأدلة ما يؤكد على أن الفنون الأخرى في بلاد الرافدين كانت تتمتع أيضاً بمنزلة رفيعة. كان المنبر الخشبي في جامع القيروان أيضاً من إنتاج حرفيي بلاد الرافدين، وقد أُنجز في العام 862م، أي في أثناء الحقبة التي كانت سامراء هي العاصمة. إنه من الخشب المخرّم ويشكل واحداً من أبكر الأمثلة للأعمال الخشبية التي انحدرت إلينا والتي كانت إحدى الحِرَف المميزة التي استطاع العالم الإسلامي استغلالها لاحقاً ببراعة فائقة.

مع كل هذا، فإن أهم مآثر بلاد الرافدين في ما وراء البحار هو بلا ريب الجامع الكبير لابن طولون في القاهرة الذي تولى رعايته ابن مملوكٍ تركي نصبّه الخليفة العباسي عاملاً على مصر، ولم يلبث أن استقلّ بولايته تقريباً وحقق له سلطاناً كبيراً استغله في توسيع المدينة وتجميلها وفي بناء ضاحية جديدة متكاملة تضم قصراً وجامعاً ومستشفى. بوشر ببناء الجامع في العام 876م وتم إنجازه في العام 879م. أما البيوت والمستشفى فقد اختفت من الوجود وبقي الجامع شاخصاً لم يمسّه التغيير إلا قليلاً على الرغم من الترميمات المتعددة التي أجريت عليه بعد الحريق الهائل الذي شبّ في العام 986م. إن مخططه يتبع تخطيط الجوامع، ذات الصحون، الأبكر عهداً لبلاد الرافدين، وكذلك تلك التي في سامراء. لكن هناك خمسة أجنحة فقط باتجاه القبلة أو المصلّى. وبدلاً من الأعمدة أقيمت كتائف ضخمة مستطيلة، ويرتكز السقف على أقواس مدببة بدلاً من العوارض الخشبية الأفقية، وقد زُيِّنت جدرانه بزخرف جصي طفيف البروز بمهارة عالية. لقد سبق استعمال القوس المدبب في سوريا، لكنه في جامع ابن طولون يُعدّ من أبكر الأمثلة على

استعماله بقياس واسع جداً وقبل عدة قرون من استغلاله في الغرب من قِبَل المعماريين القوطيين. لقد استُخدم القوس المدبب بإمعان وبراعة وتُعد قناطر ابن طولون من المعالم الجميلة جداً، والخطوط الشكلية الحادة للزخرفة الجصية التي تزيّن الجدران لا تقل عنها جمالاً. وإذا كنا قد استطعنا أن ندرك، بفضل آثار الجامع الكبير وأبي دلف في سامراء، بعضاً من عظمة العمارة العباسية وهيبتها فمن السهل علينا أن نقدِّر في جامع ابن طولون هذا الطراز في البناء بكل ما فيه من إجلال وجمال. إن مما يثير الحيرة حقاً أن نراه قد هُجر لفترة من الزمن خلال القرن الثاني عشر، لكن من حُسْن الحظ أن أعيد استخدامه مجدداً. والظاهر أن شكل منارته الغريب يعود إلى الترميم الذي أُجري عليها في العام 1296م. والمنارة مربعة الشكل وتتألف من ثلاثة أدوار تتضاءل حجماً، مع درج خارجي يذكّرنا، ثانية، بزقورات بلاد الرافدين القديمة لكنها تختلف عن تلك التي أوحت بمنائر سامراء.

على الرغم من أن بلاد الرافدين بقيت مركز القوة والثقافة حتى مجيء السلاجقة في القرن الثاني عشر فإنه لم يتم الكشف في أي موقع آخر عما يعادل في أهميته موقع سامراء. إن معرفتنا للعصور الممتدة من القرن التاسع حتى إلى ما يقرب من العام 1200م بالنسبة لمصر وفارس هي أكثر اكتمالاً من معرفتنا لتاريخ بلاد الرافدين. في كلا هاتين المنطقتين من العالم الإسلامي كانت الأساليب المحلية تتطور على مسارات مستقلة. ففي الشرق، مثلاً، حكمت سلالة تدعى بالسامانية في بخارى (874م-999م) وتطور فن ذو نمطٍ متميز للغاية في رعاية تلك الأسرة، في حين ظهرت في الغرب سلالة متحدرة مباشرة من الأمويين في سوريا لتؤسس إمبراطورية خاصة بها في شمالي إفريقيا وفي إسبانيا والتي لا تدين بفضلٍ يُذكر -في الفنون- لبلاد الرافدين والعباسيين. والأولى أن نخوض الآن في قصة الفن في هاتين المنطقتين المحيطتين ونؤجل الحديث عن التطورات التي حصلت في بلاد الرافدين إلى فصل لاحق.





الفصل الثالث

الفن في فارس حتى الغزو المغولي

اتخذ مسار التطورات في بلاد فارس خلال القرون المبكرة من العصر الإسلامي اتجاهاً مغايراً لما كان عليه في بلاد الرافدين أو سوريا أو مصر، وذلك بحكم أن سكان المنطقة هنا لم يكونوا من أصل عربي ولأن هذه المنطقة كانت وثيقة الصلات بالمناطق المجاورة لها، مثل توران شمالاً وآسيا الوسطى شرقاً. وعليه، فإنها كانت أكثر خضوعاً للتأثيرات الحاصلة عليها من هذه المناطق بالذات. وعلى الرغم من أن هذه التأثيرات كانت طفيفة نسبياً في الأنحاء الغربية من العالم الإسلامي إلا أنها كانت ذات أهمية عظمى في الشرق، وسوف نورد المزيد عنها لاحقاً. ثم إن التطور كان مختلفاً بدوره. فبلاد فارس في العصر الإسلامي لم تكن الوريث الثقافي المباشر للإمبراطورية الساسانية وحسب بل كانت أيضاً مقسمة إلى ممالك أو دويلات منفصلة، تحكمها سلسلة من السلالات المستقلة منذ بواكير العصر الإسلامي. وأبرز هذه السلالات هي سلالة التحريد في خراسان، وعاصمتها في مرو، ثم في نيسابور، خلال الفترة من العام 820 حتى العام 872 والسلالة الصفارية في

سيستان من العام 867 حتى العام 903، والسلالة السامانية التي اتخذت بخارى عاصمة لها في العام 874. بعدئذ، اتسع نطاق حكم هؤلاء من ترانزاوكسيانا ليشمل معظم شمالي فارس بعد العام 900 بقليل وحتى العام 999، حين بسط محمود الغزني (999-1030) حكمه على المنطقة بأكملها من أواسط فارس إلى أقصى الهند. وفي حدود الفترة ذاتها بدأ قوم الغز، وهم من أصل تركي، بفرض سيطرتهم على ترانزاوكسيانا الغربية. وفي القرن الحادي عشر استقرت إحدى هذه القبائل، وهم السلاجقة، في بخارى أولاً ثم في مرو (1037). وبحلول الربع الأخير من القرن الحادي عشر كان السلاجقة قد أحكموا سلطانهم على كل أنحاء آسيا الغربية وقد ثبّت أحد فروعهم حكمه في العراق وفارس، في حين تابع فرع آخر منهم، وهم السلاجقة الروم، انتصاره على البيزنطيين في مانزكريت في العام 1071، وتم إقصاؤهم عن معظم أجزاء آسيا الصغرى.

على الرغم من أن عصر السيادة السلجوقية يُعد أحد أزهى العصور في تاريخ فارس إلا أن العصور التي سبقته -ولو أنها أقل شهرة- لم تكن أقل عظمة بقدر ما يتعلق الأمر بالفن، كما تشهد على ذلك بضعة مبانٍ رائعة ومجموعات باهرة من الخزف التي تُنسب إلى تلك الحقبة. كان يجري صنع الزجاج المقولب والمقطع ذي الجمال الأخاذ، وكانت التصاميم متماسكة وبارزة توحي بالاستلهام من أصول شرقية. ويتجلى التأثير نفسه أيضاً في الأقمشة التي كان إنتاجها قائماً في عدد من المراكز. واستمر العمل في هاتين الحرفتين، بطريقة أو بأخرى، حتى القرن الثالث عشر دون أي تغييرات ملموسة في الأنماط.

يعد جامع طارق خانة في دمغان، شمالي إيران، من أهم الأبنية في تلك الفترة. كان قد شُيِّد في الفترة 750-786، وتتصف أعمدته المستديرة العظيمة، التي تتوجها قناطر بيضوية، بروعة بالغة. أما مخططه فكان بشكل مربع بسيط ذي رواق مقنطر يمتد على ثلاثة جوانب، وفي الجانب الرابع يقوم بناء ذو مماشٍ ثلاثة. وفكرة المبنى في الأساس تعود بدرجة كبيرة جداً إلى العمارة الشرقية والأبنية الأخرى، مثل قصور سارفيستان وفيروزآباد.

إن ما تبقى من آثار القرنين التاليين قليل جداً، غير أن الأبنية الباقية من القرن العاشر فقط وفّرت لنا ما يكفي لإجراء دراسة صحيحة للعمارة آنئذ. وبعد هذا التاريخ

كان هناك العديد من الآثار المشهودة. لكن المثال الذي أعقب ذلك من الناحية الزمنية، والذي يصح اعتباره عملاً فنياً وليس مجرد قطعة أثرية تاريخية، هو ضريح إسماعيل الساماني في بخارى، إذ إن العمل الآجري الزخرفي لقبّته يتسم بتصميم ذي نوعية وأصالة عظيمتين، وهو من الأمثلة المبكرة المتوافرة لدينا للأسلوب الذي ذاع وانتشر على نطاق وسع في فارس وتضمن أعمالاً في غاية الجمال.

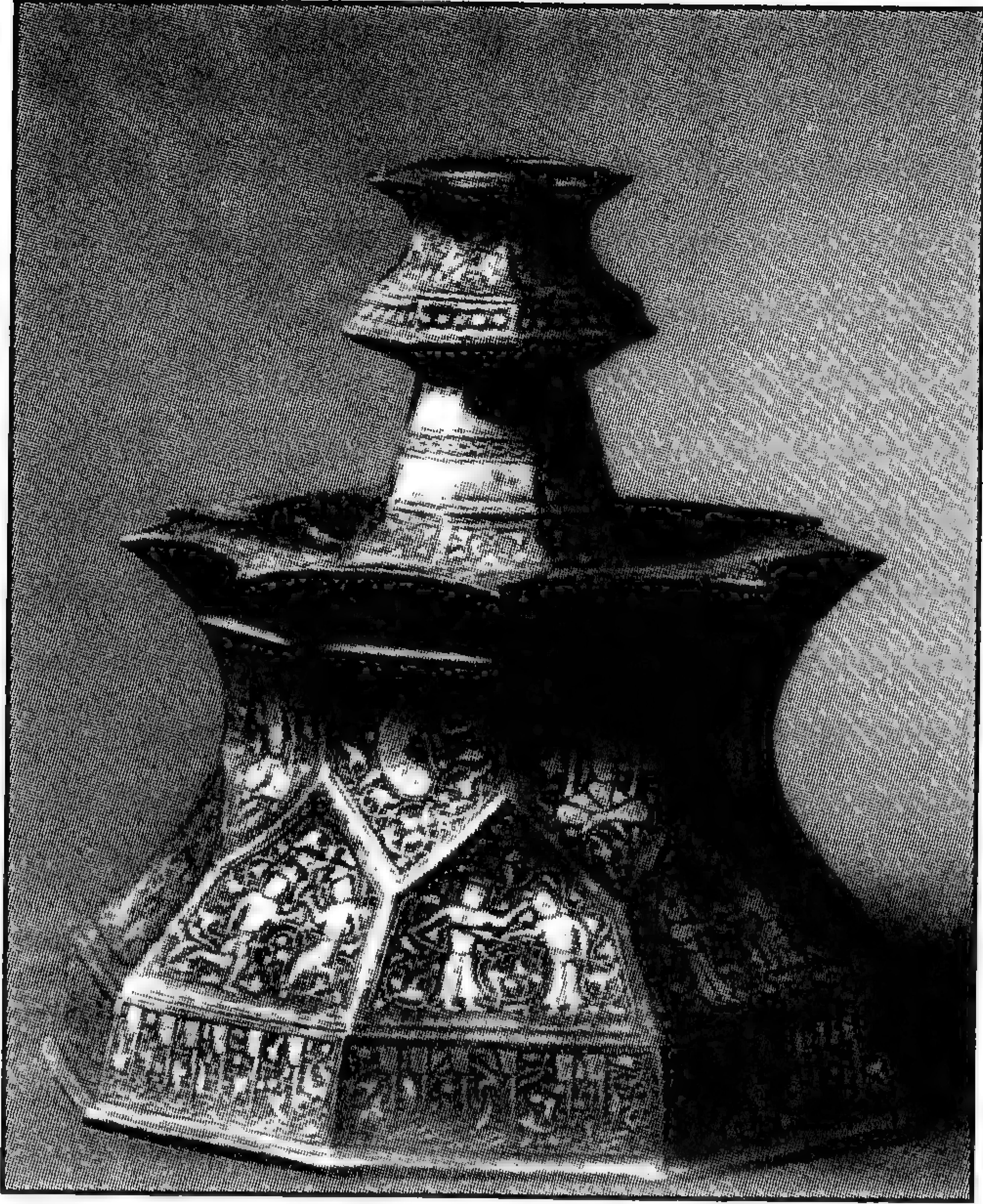
إن المثال التالي في التسلسل الزمني هو المسجد الجامع في نايين Nayin الذي بُني حوالي العام 960 واتبع فيه المخطط الأساسي ذاته لصحن مربع محاط بالقناطر، لكن في وسط كل جانب من جوانبه توجد قنطرة أكبر حجماً، وهو يمثل في نشأته الأولى فكرة تطورت لاحقاً لتكون سمة الجامع بعامة في فارس، وهي وجود «إيوان» في وسط كل جانب من الصحن المركزي. وتدل الزخرفة الجصية التي تزيّن المبنى على النوع ذاته للتطور المطّرد الذي أصاب العمارة. غير أن ظاهرة القاتم والفاتح الناشئة عن التحفير العميق كانت أشد بروزاً من السابق وأضحت التصاميم أكثر دقة عما كانت عليه قبل قرن مضى في سامراء، كما طرأ تقدم ملموس في زخرفة كل الفراغات المتوافرة. غير أن بعض هذه الهيبة في المفهوم آل إلى الاضمحلال في الأعمال اللاحقة حيث شُرع بتضمين هيئات شخوصية، وحيث حاول الفنانون أن ينجزوا بالعمل الجصي أشكالاً كان من الأفضل إنجازها رسماً. وقد وجدت بعض الأمثلة الجديرة بالاهتمام خلال الفترة من العام 961-981 في نيسابور.

إن الأعمال الجصية للقرون: العاشر والحادي عشر والثاني عشر، قلما تماثل النوعية الفنية التي ميّزت العمل الخزفي، ويبدو أن الصنّاع في هذا الفن لم يخطوا خطوة خاطئة أياً كانت التقنية التي تبنوها. لقد استخدمت موضوعات (موتيفات) مماثلة لتلك التي في العمل الجصي كأساس للزخارف الناتئة في الأواني العادية غير المزججة بين الحين والحين، لكنها بدت أكثر توازناً وأكثر جمالاً في الأحجام الأصغر. وفي حقل الأواني المزججة ظهرت مجموعة جديدة كلياً من الموضوعات الشخوصية وكلها ذات أصال وتنوع فائقين.

وكما سبقت الإشارة، فقد كانت نيسابور في خراسان أحد أهم المراكز خلال هذه القرون المبكرة، إذ كانت في حينه عاصمة للسلالة الطاهرية ولو أنها كانت الأكثر أهمية في

ظل السامانيين. وعلى نقيض معظم المواقع في فارس فإن التنقيبات العلمية التي أجريت هنا وفرت لنا معرفة ما بتاريخها الفني. كانت البيوت متقنة الإنجاز، والجدران مزخرفة برسوم تتضمن أشجاراً ومناظر طبيعية وحيوانات وموضوعات شخوصية ذات طابع ساساني في الأساس. وأكثر من ذلك أهمية، كانت هناك اللقى الخزفية التي شملت سلعاً رخيصة بل وأفراناً فعلية. كان يجري صنع أوانٍ من أصناف مميزة عدة، وأكثرها تميزاً هي تلك التي لها أبدان حمر أو بلون البشرة، وذات تصاميم بألوان متعددة مع غلبة الألوان: الأسود والأخضر والأحمر الطماطمائي والأصفر البراق، تحت تزجيج شفاف عديم اللون. كانت الطووس في الأغلب رقيقة واسعة الجوانب، لكن بعض الأوعية كانت بشكلٍ أكثر تنميقاً، وفي الأخص الإبريق الذي تنتهي رقبته في هيئة رأس ثور وهو لا شك مستوحى من أنموذج ساساني سابق. وفي مجموعة أخرى، كانت الزخارف تنفذ بالأسود على أرضية بيضاء ملساء، في حين تميزت أخرى بتزجيج أسمر غامق مع زخرف من الزهور ببتلات بيض وفي وسطها أحمر طماطمائي. ولكلا الصنفين ما يضاهيهما في سمرقند. أما في نيسابور فبالإمكان أن تنسب مثل هذه النماذج، وبالاستناد إلى الشواهد الآثارية، إلى القرنين الثامن والتاسع.

بالإضافة إلى هذه الأواني المتميزة للغاية، فقد وُجدت نماذج كذلك من الأواني المزخرفة بألوان متعددة، التي أطلق عليها السكرافيتو (Sgraffito) مع نقوش كتابية محفورة ومعززة برسوم بالأسمر المنغنيزي، كما وجدت مزججات بالأصفر والأخضر. وتشبه الأوعية نماذج من الري Rayy وساوه Saveh والحيرة Hira، وأماكن أخرى، لكنها قريبة الشبه من أصول تانك (T'ang). وهناك ما يعزز العلاقة بالصين بشواهد من كِسرٍ آثارية بالفستقي الصيني. وقد تم التأكد من قيام اتصالات مع وادي الرافدين في وقت لاحق، إذ وجدت قطع من أوانٍ لماعة من الصنف الموجود في سامراء. وهناك صنف آخر من أوانٍ محلية مع زخرفة بالأسمر الغامق جداً على ترقيدة بلون «الكريمة» والذي يبدو أنه على غرار الطريقة المتبعة في التلميع. كذلك اكتشفت في أفغانستان أوانٍ من الصنف النيسابوري مع زخرف بالأسود والأصفر، وبذا توفر المزيد من الشواهد على سعة حركة التبادل التجاري والثقافي الحاصل آنذاك.



شمعدان برونزي من همدان

وعبر نهر أوكسوس في إقليم سمرقند، جرى استنباط مجموعات أخرى من الخزف ذات صلة بتلك التي من نيسابور، ولو أن النقوش بعامة كانت أقل حدة وخشونة. وهذه الأصناف من الخزف تعرف عادة باسم أواني سمرقند، ولو أنها قد تكون مصنعة في بعض المراكز المختلفة وبقيت قيد التداول ردحاً طويلاً من الزمن. والحقيقة، أن الأواني الفلاحية المصنوعة في سمرقند وبخارى وأخرى غيرها في تركستان، حتى الأزمنة الحديثة نسبياً، تعود بأجمعها إلى الأسرة ذاتها. كانت أبدان الأوعية حمراً أو وردية ومكسوة بترقيد أبيض أو أحمر أو أسود وقد تم تنفيذ التصاميم فوقها، وبذا نشأت أنماط بالأبيض والأحمر والأسود والبني والأصفر تحت تزجيج شفاف سميك. كانت الأشكال في الغالب تقتصر

على الصحون والطووس البسيطة، ولو أن الجرار والأباريق كانت معروفة أيضاً. أما التصاميم بوجه عام فذات طابع هندسي أساساً، لكنها متوازنة ومنمقة. وكان الخط الكوفي مستخدماً بكثرة وقد حقق نتائج باهرة للغاية.

اتسمت الفنون الأخرى لذاك العصر بالسمات القوية ذاتها، بل الحادة، لكن في الأعمال المعدنية بدا تأثير الأصول الساسانية واضحاً جداً. هناك صحن في متحف الأرميتاج، في موسكو، يصور هجوماً على قلعة، يمكن اتخاذه مثلاً. إنه ربما يعود إلى القرن التاسع أو أوائل القرن العاشر ومع ذلك فهو يتسم بأسلوب ساساني صرف. وقد بقي هذا النوع من العمل الشخوصي شائعاً لزمن طويل وبخاصة في منطقة القفقاس. وبالإمكان مشاهدة نماذج منه في مجموعة من المنحوتات الحجرية من داغستان، وبعضها موجود في متحف الأرميتاج، وكذا في الأعمال المعدنية. وهناك مثال آخر مثير للاهتمام بخاصة هو المرجل البرونزي الموجود حالياً في متحف فكتوريا وألبرت في لندن، وربما يعود تاريخه إلى القرن الثاني عشر.

تبين أغلب تصاميم الأقمشة تأثير التيار نفسه، وفي الأخص تلك التي تتميز بزخرفة الفيل الشهيرة ومحفوظة حالياً في متحف اللوڤر في باريس. إن أسلوبها ساساني



وعاء من البرونز والفضة من همدان

بجلاء، ولو لم تكن هناك كتابة بالخط الكوفي البديع على الحاشية لأمكن ببساطة اعتبارها قطعة ساسانية. مع ذلك، فقد هبّت نسمة من التغيير، إذ إن أشكال الغريفون ما بين قوائم الأفيال تكشف عن ملامح صينية وتشير إلى أن عناصر الشرق الأقصى كانت قد بدأت تفعل فعلها. وبالإمكان أن تُنسب القماشة إلى حوالي العام 960، وإلى خراسان التي كانت تعد مركزاً صناعياً مهماً.

فضلاً على خراسان، يبدو أنه كانت هناك صناعة نسيج مزدهرة في صوغديا Soghdia، وقد أبان كل من عالمي الآثار شيبرد وهنيتك أن عدداً من قطع الحرير، بطيور أو حيوانات مؤسلبة متقابلة، يمكن أن تعزى بثقة مطلقة إلى تلك المنطقة، ويحددان تاريخها بحوالي القرن الحادي عشر أو أبكر من ذلك قليلاً. وهناك قطعة نسيج معروفة جداً في متحف لوران، في نانسي بفرنسا، وأخرى في خزانة السين، وعدد آخر بالنسق نفسه في متاحف مختلفة وكلها تنتسب إلى المجموعة ذاتها. وفي جنوبي فارس كان يجري تطوير نوع أكثر رهافة من العمل الذي يحوي تصاميم خطية وبأرضيات ممتلئة بالغة الدقة، ويبدو أن العمل كان قد ابتدأ في تلك المنطقة خلال القرن العاشر، ولو أن قلة من النماذج الفعلية التي انحدرت إلينا تعود إلى ما قبل القرن الحادي عشر.

مع ذلك، ففي أواخر سني القرن العاشر كان مصدر الرعاية قد تركز في أفغانستان بشكل رئيس وليس في فارس ذاتها، وذلك في أعقاب تبوء سلالة غزنافيد الحكم، في ظل سابوك طاجن أولا (976-997) ومن ثم تحت حكم محمود الغزني (999-1030). وباستثناء برجي النصر العظيمين اللذين شيد أحدهما مسعود الثالث (ت 1114) والآخر الذي يعود تاريخه إلى حكم بهرام شاه (ت1152) فنادراً ما بقي شيء من غازني ذاتها. وقد كشفت التنقيبات عن بعض الرسوم البديعة التي يعود تاريخها إلى الفترة المبكرة من القرن الحادي عشر وهي ترينا الحرس الملكي في سوق لاشكاري، جنوبي أفغاستان. حالياً، تعلو أبراج غازني أشرطة عظيمة من النقوش الخطية، وقد كان هناك في الأصل طابق آخر فوقها، والتي يمكن رؤيتها من البرج، أو بالأحرى المنارة، التي شُيِّدت لاحقاً في جام Jam التي بناها غياث الدين محمد (1163-1203) من سلالة غوريد. إن المنارة (البرج) محفوظة جيداً على الرغم من أن الجامع الذي بنيت له قد اندثر كلياً. إنها ترتفع

الآن منعزلة في ممر ضيق كإحدى أجمل المباني التي خلفها لنا ذلك العصر. ولا بد أن منارة قطب الشهيرة في دلهي قد استوحيت منها. هنا، كما في العديد من مباني القرن الحادي عشر فما بعد، يشكل الخط القاعدة الأساسية في التزيين.

أما في المنطقة الممتدة بعيداً إلى الغرب فقد عبر السلاجقة نهر أوكسوس وتوغلوا في خراسان حيث تولوا الحكم هناك بعد انتصارهم، قرب مرو، في العام 1040. وإلى هذه الفترة تعود بعض أروع المباني الإسلامية التي شهدت في حينها نشاطاً زاخراً. ولعلنا نتعرف عليها في أفضل حالاتها من خلال عمارتها، إذ إن هناك عدداً من المباني الفريدة التي ما تزال قائمة، وبعضها يبدو عصرياً بطريقة مثيرة للفضول. وقد شيدت هذه المباني في الأغلب بالآجر مما يدل على أن للصناع إحساساً مدهشاً لهذه المادة التي أفادوا منها بدرجة قصوى وبخاصة في معالجة الواجهات الرئيسة. أما أعظم منجزاتهم فقد تمثلت في بناء القباب، سواء في الداخل بطريقة معالجتهم التحول من القاعدة المربعة في الأسفل إلى الطبلة الدائرية في الأعلى، وفي الخارج في تشكيلة نسب القباب ذاتها. أحياناً، كانت سطوح القباب الخارجية بدون زخرفة، وأحياناً بزخرفة ذات أنماط هندسية من قرميد ملون، كما في المسجد الجامع في قزوين (1113). وفي الداخل بدت النسب والزخارف بالآجر ذي اللون الواحد رائعة بصورة ملفتة للنظر، كما امتلكت حجرات القباب جمالاً فذاً كما في المسجد الجامع في أصفهان (1088) التي تعد من أروع العمارة الإسلامية على الإطلاق. إن أسلوب البناء لم يكن جميلاً وحسب بل خلاقاً، إذ يبدو أنه يمثل استغلالاً بارعاً بالطابوق لفكرة تم استحداثها أولاً بالخشب، حيث جرى تسقيف خانة مربعة بوضع روافد عبر الزوايا بما يشكل مثمناً، ثم عبر الزوايا ثانية، حتى تتم تغطية المساحة برمتها. إن الروافد الآجرية في التقبية، التي تتقاطع مرة وتعود تتقاطع أخرى، تماثل طريقة الروافد الخشبية، وهو الأسلوب الذي استخدمت به الأضلاع كأطرٍ استند عليها بناء القباب والأقبية التي سبقت التطورات المماثلة التي حصلت في العمارة القوطية في أوروبا بعدة قرون.

على الرغم من أن العمل الآجري جميل بحد ذاته فإن البناة لم يكتفوا دائماً باستعماله في حالته الطبيعية. ففي مسجد قزوين مثلاً، جرى استعمال القرميد، أو الكاشي المزجج، الأسود والأزرق عادة، فوق الطابوق في أحيان كثيرة. وفي مضمار الزخرفة الداخلية

حصل تطور ملموس في العمل الجصي الذي سبق أن استُخدم قبل قرون في نايين، لا سيما في زخرفة المحاريب. وبعض أفضل هذه المحاريب يعود تاريخه إلى القرن الثاني عشر. أما التفاصيل في المنطقة الخلفية فتبدو مفرطة الدقة في حين تبدو التصاميم الرئيسة ثقيلة أحياناً نوعاً ما، إلا أن العمل -تقنياً- كان متقناً للغاية ونالَ تقديراً جماً.

وإلى جانب الجوامع الرائعة التي بناها السلاجقة في فارس فقد كانوا هم المسؤولين أيضاً عن تطوير نمط فردي جداً من البناء، وهو ما أطلق عليه «برج القبر». كان تصميم هذا النمط في شكل الدائرة، ولو أن هناك أحياناً بروزات تشبه النجمة حولها. وقد كانت النماذج اللاحقة متعددة الزوايا في بعض الحالات، لكنها تكاد تكون دائماً بشكل شريط أو طوق، من الزخرف وغالباً ما ترافقه نقوش خطية في الأعلى بصرف النظر عن شكل التصميم. إن هذا الطراز من «برج القبر» الموجود في شمالي فارس، على مقربة من شواطئ بحر قزوين، ربما يعد من أروع المباني الإسلامية على الإطلاق وأكثرها جمالاً دون أدنى ريب. لقد شُيِّد كبرج لضريح الأمير شماس المعالي قابوس حوالي العام 1006، وهو مبني بالطابوق مع سطح مخروطي وشريط ذي نقوش خطية في القمة، ويمكن أن يُعدّ هذا أنموذجاً لمجموعة قُدِّر لها أن تشكل أحد الأشكال العمرانية الرئيسة في فارس أولاً ثم في آسيا الصغرى طيلة القرون الثلاثة التالية.

كان هناك في الداخل عادة طابقان، والضريح الذي يضم تابوتاً فخماً موضوعٌ في الأعلى مع زوجات المتوفي، أحياناً، المدفونات في توابيت أصغر إلى جانب المدفن الرئيس. وفي الخارج، يتمخض عن الواجهات ذات الكوّات (جمع كوّة أو مشكاة) تأثير رائع فريد في ضوء الشمس البراق في الشرق الأوسط، وبخاصة في الأشكال البسيطة غير المزخرفة التي كانت مألوفة في الأزمنة المبكرة. ومن ثم أصبح هذا الطراز (برج القبر) في القفقاس وفي الأناضول يتصف بتحلية أكثر. إلا أن العمل الآجري البسيط، غير المزخرف، في بعض نماذج القرن الحادي عشر والمقترن بنقوش كتابية رائعة في الأعلى، كثيراً ما يولد تأثيراً باهراً ويمكن عدّ هذا الطراز مساهمة بالغة الأهمية للعمارة الإسلامية.

يذكر عالم الآثار الألماني دييز في مؤلفه المعنون (فن الشعوب الإسلامية) أن الأبراج مشتقة من نماذج تعود إلى ما قبل الإسلام، وللتدليل على ذلك يستشهد في أطروحته

بأنموذج موجود في ڤاهنه vahneh الذي لم يعد له وجود الآن. إلا أن بالإمكان التشكيك برأيه في أنه مستمد من فترة ما قبل الإسلام، إذ من المحتمل جداً أنه يمثل صورة أكثر بدائية نوعاً ما للصنف السلجوقي واسع الانتشار، كما أن من المحتمل جداً أن تطور هذا الأسلوب المعماري المهم يعزى إلى الرعاية السلجوقية. لكن السؤال هو: من أين جرى استنباطه؟ إن الشكل الكلاسيكي لمدفنة الشهداء، كما نراها اليوم في كنيسة القديس جورج في سالونيكا، أو بصورة أكثر بدائية في ضريح ثيودور في رافينا (شمالي إيطاليا قرب ساحل الأدرياتيك) توحي للذهن بمثل هذا الاقتران فوراً. لكننا لا نعلم شيئاً عن نماذج أبكر من هذه في الشرق الأوسط، وإذا كان الشكل منقولاً من شمالي فارس إلى الأناضول من قِبَل السلاجقة ولم يكن مستمداً من أنموذج كلاسيكي أولي فلا بد من العثور على مصدره في الشرق. وها نحن نجد له مثيلاً في الخيم المخروطية، المعروفة باسم يورطه Yurt، بدقة متناهية حيث بوسع المرء أن يجزم بأن هذه الأبراج تعدّ انتقالة من المأوي الهش للأحياء إلى مقام أكثر ديمومة للموتى، مشيدة بمواد أكثر صلابة وأقوى على البقاء. إن حقيقة وجود مثل هذه المباني المبكرة جداً في شمالي فارس والمناطق الأقرب إلى ترانزاوكسيانا، حيث استوطن السلاجقة أول مرة، تدعم هذا الرأي.

لم يكن السلاجقة بناةً مهرة وحسب بل كانوا رعاة عظاماً للفنون الصغرى أيضاً. وكما هي الحال دائماً، حيث يتم الاعتماد على التنقيبات لتوفير الشواهد لدراسة فنٍ ما، فلا بد أن الخزف (أو الفخار) قد لعب دوراً ربما فاق ما قُصد منه في الأصل، حيث بقي البعض منه قيد الوجود في حين اندرست المواد الأكثر هشاشة. إن التنوع الكبير في أساليب صناعة الخزف التي كانت قيد الاستعمال ونوعية الأواني تشهد مع ذلك على براعة العصر السلجوقي. في حين أننا استقينا من الرسوم الرائعة للأشخاص فكرة عما كانت عليها الرسوم التي زينت القصور وبعض البيوت الغنية. ونحن نعلم من السجلات أن هذه الرسوم كانت ثمينة للغاية لكن ما انحدر منها إلينا لم يكن سوى نماذج قليلة جداً.

من بين أصناف الأواني الخزفية تناهت شهرة صنف السكرافيتو Sgraffito، وبأنماط متنوعة، تحدرت من تلك المكتشفة في سوسة وبلاد الرافدين، وربما كانت هي الأكثر شيوعاً، لكن تنويعات تقنيتها غدت أكثر عدداً. وبإمكاننا تمييز عدد من المجموعات؛

فالأولى، الأقل ذيوعاً، كانت تتألف من أوانٍ لعب النقش، المحفور برقة، فيها دوراً ثانوياً جداً، إذ إن الزخرفة الرئيسة كانت ترش في تزجيجات خضر وصفر. وكما في بلاد الرافدين، فإن هذا النوع من الأواني صُنع كتقليد مباشر لمستوردات أواني «تانك» من الصين، وهذا الشكل التانك الخالص جداً كان قصير العمر نسبياً وقد كان شائعاً بوجه خاص في القرنين الثامن والتاسع، لكنه سرعان ما تلاشى بعد ذلك.

أما المجموعة التالية فتنتمي أساساً إلى القرن العاشر وتتمثل بأوعية ذات أبدان حمر مكسوة بمسحة طلاء أبيض مع تصاميم محفورة برهافة تحت تزجيج رصاصي شفاف وتبدو التصاميم المحفورة برهافة شبيهة بتلك التي في الأعمال المعدنية لذلك العصر. وتمثل التصاميم غالباً طيوراً على أرضية ممتلئة تماماً. وفي مجموعة ذات صلة بها، طُوِّرت في القرن الثالث عشر واقترنت أحياناً بأكخاند Agkhand، تتوازى الخطوط المحززة مع تصميم مرسوم بعناية باللون الأخضر. ثم بعد ذلك، ظهر نوع آخر بحفرٍ مخربش ورسم متقن بالبني والأخضر؛ وهذا الصنف اقترن باسم المكان أمول Amol.

وأخيراً، يمكن تمييز مجموعة تم فيها إخلاء مناطق كبيرة منها لإنتاج تصميم شامبليفيه Champleve (وهو طلاء بالمينا مصنوع من مساحيق زجاج يوضع في حزوز مثلومة على قاعدة معدنية) والذي عادةً ما يكون تحت تزجيج باللون الأخضر الغامق. ثم إن هناك أوعية ثقيلة بقوائم مفلطحة وبحافات منحنية، وجراراً بأعناق كأعناق الطيور أو الحيوانات، وكانت شائعة جداً، وقد اقترن هذا الصنف باسم غابري Gabri.

ولقد ظهرت تنويعات متعددة، سواءٌ أكان بتقنيتها أو تحليتها، في أوعية امتلكت تصاميم فخمة وجليلة قياساً بالأخرى التي كانت تصاميمها رقيقة وفضفاضة وربما تكون هذه الأخيرة قد ظهرت بعد الأخيرات بحوالي قرن واحد. إن أسماء الأماكن - أكخاند ويازوك هاند وأمول... إلخ- المقترنة بكل هذه المجموعات قد تغيرت بمرور الزمن ولا يصح اعتبارها موثوقة لأن أغلب النماذج تحمل أسماءً وضعها المتاجرون بها ولا يمكن التعويل على صحتها دائماً كأدلة على الأماكن الصحيحة التي وجدت فيها هذه الأواني، وكذا تلك التي تتعذر معرفة أماكن صنعها. لذا، فإن الحاجة ماسة إلى إجراء تنقيبات أكثر علمية عن الحقبة الإسلامية في فارس.

في فارس كانت تصنع أوعية ذات أبدان بيض ناعمة وزخرفة بالأزرق الكوبالت (الكوبالت: عنصر فلزي فضي البياض) أو الأخضر، مثل تلك التي وجدت في سامراء، وذلك خلال الفترة من القرن التاسع حتى الحادي عشر. وهناك مجموعة أخرى بأبدانٍ بيض لا بد أن تكون ذات صلة بها. هنا، كان الزخرف إما مقولباً أو محفوراً، وأحياناً مثقوباً خلال البدن مباشرة، وكان حينذاك يتصف بسمة أشبه بالبورسلان. ولا شك أن النماذج الصينية قد لعبت دوراً في تطوير هذا الأسلوب. وتتخذ الأواني عادة شكل الأقداح الكبيرة ويعود تاريخ صنعها إلى القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وأغلب الاحتمال أنها صنعت في الري. وفي أوانٍ وثيقة الصلة بها استعملت تزجيجات بالأزرق الغامق أو البني كبدائل للون القشدة الواردة في المجموعة الأخرى، وقد طرأ تحسّن في تقنية زخرفة الأشياء ذات الأحجام الجسيمة والتي شملت حتى طاولات (مساند) القهوة الصغيرة، وتم استثمار هذه التقنية في كل من الرقة في سوريا وفي مصر كذلك.

كانت الزخارف المقولبة تسمّ أيضاً مجموعة أخرى تُعرف عادة بأواني لاكابي Lakabi، لكن المناطق الناتئة منها كانت ملونة أيضاً بالأصفر والأرجواني والوردي، وقد استخدمت هذه الألوان لإبراز التصاميم على الأرضيات البيض أو التي بلون القشدة. كانت الصحون المستوية المزخرفة بهذا الأسلوب جميلة جداً غالباً على الرغم من أن صُنّاع الخزف لم يتقنوا تماماً الوسيلة المثلى لمنع الألوان من الانسياب حين تكون أشياؤهم في وضع رأسي. وربما كانت كاشان مركز الإنتاج الرئيس. أما تصاميم الأواني شبه الشفافة (الشبحية Silhouette) التي كانت تطلى بالأسود على بدن أبيض ناعم تحت تزجيج شفاف، عاجي أو فيروزي، فقد ظهرت نوعاً ما بمظهر مماثل، إذ إن حواشيها كانت واضحة التحديد لدرجة أنها بدت ناتئة (بارزة) تقريباً، كما تبدو بالأسود أيضاً. وقد اقترن هذا الأسلوب بمدينة الري.

مع ذلك، يبدو أن الخزافين في الري قد تميزوا بصورة خاصة خلال عصر السلاجقة (1037-1256) في إنتاج مجموعتين أخريين من الأواني الفخمة، وبالتحديد الأواني البراقة والأواني ذات الألوان المتعددة المسماة ميناي Minai. فأواني ميناي، ذات القوام الأبيض الناعم، كان يتم طلاؤها بالأزرق الباهت والأخضر أو الأرجواني تحت التزجيج

ثم تفخر بالنار، وبعد ذلك تضاف الترسيمات والتفاصيل السود للتصاميم بألوان قابلة للتزجيج من تنويعة كبيرة ذات الألوان: الأزرق والأزرق - الرمادي والفيروزي والأخضر والأصفر والبني والأسود والأحمر والذهبي، وتكتسب التنويعة مزيداً من التكثيف بفعل أن أرضياتها كانت ملونة أحياناً أيضاً بالبنفسجي الفاتح أو الأزرق الفيروزي فضلاً على الأبيض. ثم يجري تثبيت الألوان بتعريضها للنار مجدداً. كان الرسم يتم بتقنية رهيفة أشبه بالمنمنمات، وكانت صور الأشخاص ذات السمة الروائية هي المفضلة في الغالب. وهناك رسوم شبيهة بها كانت تسم الأواني البراقة في الفترة التي أعقبت منتصف القرن الثاني عشر فما بعد، وكثيراً ما تأتي تصاميم المجموعتين متشابهة لدرجة أن المرء يستنتج وكأن نفس الفنانين قد عملوا بالأسلوبين معاً. إن رسومهم على مثل هذه المادة الصلدة أعطتنا فكرة عن طبيعة الأعمال التي كانت تنفذ على مواد أكثر هشاشة، مثل الورق أو الجص، التي اندثرت. وربما كان خزف ميناي مصنوعاً في كاشان وساوه وفي الري أيضاً.

أُدخل التلميع إلى فارس في وقت متأخر نسبياً، إذ إن أبكر مثال تناهى إلينا، ويمكن لنا تحديد تاريخه بدقة، هو القنينة التي تعود إلى العام 1179، الموجودة حالياً في المتحف البريطاني. كانت التقنية ناضجة كلياً منذ البداية، لذا لا بد أن تكون قد استقدمت من الخارج، وفي الأغلب من بلاد الرافدين ومصر باعتبارهما مصدري الإلهام المباشر. إلا أنه بمرور الزمن أصبح العمل أكثر انسيابية وبلغ أوجه في القرن الثاني عشر. وكما مرّ آنفاً، كانت التصاميم مرسومة بدقة وجمال بالأحمر الياقوتي أو القرمزي أو الذهبي، أحياناً بصورة منفردة وأحياناً ممزوجة معاً، وتضمنت، بالإضافة إلى الزخرفة العربية Arabesques أشكال أوراق الشجر وهيئات بشرية كذلك. ويبدو أن الخيّالة قد ألهموا الرسامين بوجه خاص، وكان مثل هذا التكوين مناسباً ومستحسناً. أحياناً، كانت خلفياتها ملونة بالأزرق وأحياناً كان اللمعان يتم على أرضية زرقاء. والظاهر أن أفضل الأوعية هي تلك التي كانت تصنع في الري، في حين اختص خزافو كاشان وسلطان آباد بإنتاج البلاط اللماع والأوعية الكبيرة. واستمر العمل، على أي حال، في كاشان حتى القرن الخامس عشر. أما في الري فيبدو أن العمل لم يُستأنف بعد الغزوات المغولية في أوائل القرن الثالث عشر.

في حدود العام 1200 شاع صنف آخر من الأواني الخزفية، ألا وهو الأزرق والأسود. كانت كاشان مركز الإنتاج الرئيس، إلا أن العمل كان قائماً أيضاً في سلطان آباد وساوه وسلطانية. أحياناً، كانت سطوح الأواني من هذا الصنف مقولبة أو محفورة، وأحياناً كانت الألوان تستعمل بدون خلفية ناتئة، إذ ترسم الزخرفة عليها بالأسود ويتم تغطيتها كلها بتزجيج أزرق غامق جذاب. كان استعمال تصاميم مقولبة ذات سمة مشابهة جدا قائماً أيضاً بصورة منفردة، بدون الأسود، تحت تزجيجات باللون الفيروزي أو بغيره.

إن أسلوب الميناي، وكذا الأساليب الأخرى حيث سادت الزخرفة المثقبة أو المقولبة، كان فارسي المنشأ أساساً ولم يجر ابتكار هذه الأساليب في أي مكان آخر. كانت أساليب أُخر، كالتلميع والأزرق والأسود، وفوق كل شيء صنف «السكرافيتو» متعدد الألوان، شائعة في أنحاء العالم الإسلامي كافة. أما مسألة أين ابتكرت كلها فمسألة معقدة للغاية، ومع علمنا أنه كان هناك تبادل تجاري واسع فقد كان للابتكار المنفرد المستقل نصيب وافر. وحين نعثر على أساليب متقدمة لحد ما تبرز فجأة في منطقة غير متطورة، كما كانت الحال بالنسبة لبعض أصناف «السكرافيتو» والأواني المقولبة، فبوسعنا آنئذ أن نتأكد من أن هذا الأسلوب قد استقدم من الخارج.

بالإضافة إلى الخزف، هناك بعض الأمثلة من الأعمال المعدنية من العصر السلجوقي في فارس. فقد شاع استعمال أوعية الهاون الثقيلة من البرونز التي تزين حافاتها نقوش خطية. واستمر صنع الجرار والأباريق المماثلة تقريباً بالأصناف الأولية الساسانية، وكانت أعناقها أحياناً في شكل طيور أو حيوانات، وقد استلهم من بعض هذه الأواني المعدنية بعض الأنماط الخزفية. وتأثر الخزف كذلك في القرن الثاني عشر بالتصاميم المحفورة على الصحون الكبيرة المستوية أو على الأطباق (الصينيات) كتلك التي كانت قيد الاستعمال في أنحاء العالم الإسلامي كافة. كانت المرايا والأوزان ذات الزخارف الناتئة شائعة الاستعمال، في حين كانت المبخرات، أو أوعية التبخير، بشكل طيور أو حيوانات وذات زخرفة ناتئة على الأسود، شائعة أيضاً. وهناك نوع واحد جميل بشكل خاص موجود في متحف الأرميتاج في موسكو، وهو في هيأة أسد مع ذيل مجعد ووجه بارز الوجنتين، ويحمل توقيع علي بن محمد الصالحي. ويبدو أن هذا النوع قد أوحى بظهور أوعية الماء في

هيئة الأسود، المعروفة باسم الأكوامانيل، والتي ذاع استعمالها في الغرب في ذلك الزمان. وكان يتم أيضاً صنع أوانٍ ناعمة أصغر من الفضة، لكن الأهم من هذا كله كانت الأوعية البرونزية مع زخرفة مرصعة بالفضة أو النحاس. وتعد هذه في الحقيقة مفخرة في صناعة المعادن وربما طورت هذه التقنية أول ما طورت في شرقي فارس. وأبدع هذه الألوان كافة هو الفزان الموجود في متحف الأرميتاج الذي يحمل توقيع محمد بن عبدالواحد ومسعود ابن أحمد، وهو مصنوع في الحيرة في العام 1163، والذي يبقى متفرداً في قصة الأعمال المعدنية الإسلامية. وهناك حوالي اثنتي عشرة قطعة أخرى من العمل المرصع من هذا العصر موقعة ومؤرخة، وقد تُنسب أصلاً إلى بلاد الرافدين.

جرى خلال هذه الحقبة صنع أروع أنواع الحُلي والمصوغات، وكان الحكام رعاة كباراً لصناعة النسيج الناعم الدقيق الذي تغلب عليه التصاميم المتنوعة وكان رائجاً جداً. وعلى الرغم من أن صناعة الزجاج لم تضارع أبداً صناعة الزجاج في سوريا إلا أن صناعته وزخرفته بلون الذهب والمينا البراقة كانت قائمة منذ القرن الثالث عشر فما بعد.

فارس في العهد المغولي

بدأت أولى غزوات المغول لغربي آسيا بقيادة جنكيزخان حوالي العام 1220م حين تم اجتاح سمرقند. وبلغت أقصى مداها في العام 1260م بغزو هولاكو سوريا الذي أوقف زحفه المماليك. ويمكن اعتبار حكم المغول سارياً منذ احتلالهم بغداد في العام 1258م، وبعدها بقليل جرى توحيد بلاد ما بين النهرين وفارس تحت حكم سلالة الخابند المغولية التي استمرت حتى العام 1336م. آنذاك، نُقلت العاصمة إلى تبريز، وفي الوقت الذي لحق الخراب ببغداد فإن عدداً من المدن في فارس، مثل أصفهان وشيراز، حظيت بأهمية جديدة على الرغم من الدمار الهائل الذي أوقعها لغزاة فيها.

مما لا شك فيه أن الطريق قد مُهِّد لحدٍّ ما للمغول بتوغل السلاجقة الذين اندفعوا بدورهم غرباً من أواسط آسيا، لكن النتيجة كانت مغايرة جداً. كان السلاجقة قد تغلغلوا ببطء وارتقى حكامهم السلطة تباعاً وبصورة سلمية في الأغلب. وأعقب تقدمهم حكم مستقر ثابت ورخاء يسير. لكن المغول زحفوا كالصاعقة يدمرون كل ما وجدوه في طريقهم. وقد وصف المؤرخون غزواتهم بأبشع الفظائع والأهوال، وانقضت سنوات كثيرة قبل أن تعود الحياة إلى سيرتها الاعتيادية. لكن، أحياناً، كان الفنانون بمنجىً من المذابح الجماعية المطبقة على المدينة؛ وبحلول أواخر القرن كان معظمهم قد تجمعوا في العاصمة تبريز التي أصبحت في ما بعد المركز الرئيس للنشاط الثقافي في الشرق الأوسط. ولسوء الحظ لم تبقَ أي مبانٍ من هذا العصر. هناك، لم يتسن لنا أن نعلم الكثير عن الفنون الصغرى الخاصة بحقبة الحكم الإلخاني. غير أننا، على نقيض ذلك، استطعنا أن نتعرف على الكثير من رسوم ذلك العصر، ومع ندرة معرفتنا بالفنون المنجزة خلال الثلاثين سنة الأولى إلا أننا اطلعنا على الأعمال المنجزة أثناء وبعد العقد الأخير من القرن الثالث عشر. فقد سلم عدد كبير من المخطوطات التي تكشف صورها عن بروز أسلوب جيد ومتميز للغاية.

إن المخطوطة الأولى التي يمكن التطرق إليها هي نسخة من «منافع الحيوان» لابن بقديشو، المحفوظة حالياً في مكتبة بييربون مورغان، المعروفة باسم «بهيمية مورغان»،

وربما تمت كتابتها وتصويرها في مارغا Marga في عام 1294م. تتألف صورها من أعمال العديد من الرسامين، وكان أحدهم في الأقل يعمل بأسلوب مشابه، إلى حدٍّ ما، للأسلوب السائد في المدرسة البغدادية - ولا ريب أنه كان قد تتلمذ في بلاد الرافدين وشهد بخاصة المذبحة التي أعقبت الغزو المغولي، ذلك لأن رسومه ثنائية الأبعاد، وأشكاله غامقة وصلدة، وأشجاره تقتفي التقليد الأسلوبي ذاته المتبع في رسوم النباتات في المخطوطات الأنموذجية لديوسكوريدس، في حين جاءت ألوانه وضاءة متلألئة ومتباينة. من جهة أخرى، هناك شخص آخر عمل في رسوم المجلّد نفسه وكان قد اتبع أسلوباً مغايراً كلياً، إذ كان طولياً مستدقاً، ثلاثي الأبعاد، مستخدماً ضربات فرشاة خفيفة ورموزاً تحفيزية كانت، أصلاً، مستوحاة من الشرق الأقصى. وفي الحقيقة، إن بعض صور هذا الجزء صينية السمات لدرجة يمكن معها عزوها إلى فنانين مهاجرين قدموا من الشرق الأقصى. إن الأسلوبين متميزان تماماً. فالصورة الصغرى (المنمنمة) التي تبين طير العنقاء هي صينية حقاً، في حين أن الأخرى، التي تبين دبّين طريفين، منفذة بأسلوب صلب ثنائي الأبعاد، المألوف في بلاد الرافدين قبل نصف قرن أو يزيد.



سولون وتلاميذه - مختار الحكم ومحاسن الكلم

في بعض المخطوطات، مثل «بهيمية مورغان»، يظهر أسلوبان الواحد في جوار الآخر، في الوقت الذي تمّ دمجهما معاً ليتشكل أسلوب جديد متميز. وفي الواقع، بمرور الزمن، غدا الدمج متكاملاً لدرجة يصعب الفصل بين الأسلوبين المتوارثين، الواحد عن الآخر، اللهم إلا بالتحليل الدقيق المتأني، وهذا الدمج هو الذي شكّل أساس الرسم المصغّر (المنمنم) منذ أواسط القرن الرابع عشر فما بعد، ولو لم يحصل هذا لما قُدّر للفن أن يتطور مطلقاً بالطريقة التي تمّ تطوره بها.

بطبيعة الحال، لم يكن الدمج متكاملاً منذ البداية، والرسوم المصغرة (المنمنمات) لكتاب مهم آخر من العصر نفسه، إنما تعود إلى مرحلة التوحّد الأولى وحسب. إن الكتاب المشار إليه هو نسخة من مؤلف البيروني بعنوان «تسلسل تواريخ الأقوام القديمة» المؤرخ في العام 1307 م والموجود حالياً في مكتبة جامعة أدنبرة. وبالإمكان رؤية الدمج بجلاء في منمنمة تبين إغواء أول رجل وامرأة في الوجود حيث يقوم إهريمان، الروح الشريرة، بإغرائهما لأكل الفاكهة المحرمة التي أكلها هو أولاً، وبذلك استحال نفسه من شيخ عجوز إلى رجل شاب. وتشهد الهالات التي ترتديها الهيئات الثلاث والطريقة التي تم بها إظهار ثنايا الأردية على التأثير الإجمالي المستمد من الفن المسيحي الشرقي. إن الألوان البراقة والهيئات المتصلبة مستقاة مباشرة من منمنمات مدرسة بلاد الرافدين، كتلك الموجودة في مخطوطات الحرير التي سيرد ذكرها لاحقاً، وجذوع الأشجار كثيرة العقد ومحاولة معالجة الخلفية بثلاثة أبعاد، بمضاعفة عدد المستويات، إنما هي من السمات المستمدة من الشرق الأقصى.

في بعض المنمنمات الأخرى للكتاب التي يمكن عزوها إلى يد رسام مختلف كان الدمج لما يزل بعيداً عن الاكتمال لأن أسلوب بلاد الرافدين القديم بقي جلياً دون ريب. ولكن في أجزاء أخرى مكتوبة ومزخرفة في تبريز، في الفترة ذاتها تقريباً، يبدو أسلوب بلاد الرافدين ثانوياً وقد طغى عليه كلياً أسلوب الشرق الأقصى المتسم بضربات الفرشاة الخفيفة، وبوهميّته البيّنة، حتى إن السحنة العرقية للشخوص واضحة بجلاء. لقد استبعد هنا كلياً التقليد الأسلوبي القديم للأشجار لصالح آخر جديد، حيث الجذوع ملتوية كثيرة العقد وفروعها كتلك التي تكون بنسق الصفصاف، والأسلوب -بعامة- ثلاثي الأبعاد

في حين أن التلوين الرقيق بنغمات لونية نصفية قد حلّ محل الألوان الوضاءة النضرة في أعمال بلاد الرافدين.

إن الأمثلة الأبلغ أهمية لهذا الأسلوب تقع في بعض أجزاء مؤلَف راشد الدين بعنوان «تاريخ العامل»، وأحد أنفس هذه الأجزاء الموجود في أدنبره يعود تاريخه إلى العام 1306م. وهناك جزء آخر بالأسلوب ذاته، منجز بعد سبع سنوات، وبحوزة الجمعية الآسيوية الملكية في لندن. وهناك نسخة أخرى منه في اسطنبول. وكان الكتاب في الواقع يضم أربعة أجزاء، ويقال إن راشد الدين أعدّ نسختين مخطوطتين ومصورتين من الكتاب في كل عام، إحداهما بالعربية والأخرى بالفارسية.

مرة أخرى، يمكن تمييز أعمال عدة رسامين في هذين الجزئين، أحدهما هو الذي أنجز صورة خلابة للنبي إيرميا بالأسلوب الصيني كلياً. وتصور الفكرة (الثيمة) النبي الذي ارتاب في قدرة القادر على إحياء القدس بعد تدميرها، وقد حُكم عليه بالموت لمدة مئة عام ومن ثَمَّ يُبعث إلى الحياة مجدداً، وجرى إحياء حماره أمام عينيه، ونحن نشهد هنا هيكله وهو يلتئم شيئاً فشيئاً. وهناك رسام آخر أنجز مشاهد كتلك التي تصور سفارة إلى بلاط نيغوص ملك الحبشة لترتيب إبعاد بعض المعتنقين المبكرين للإسلام الذين كانوا قد لجأوا إلى هناك، ولا بد أنه قد تعلم الكثير من مدرسة بلاد الرافدين القديمة. كما أن هناك رساماً آخر آثرَ أن يرسم مشاهد العنف والحركة واستمد متعة كبرى من تصوير الأشكال المدببة الحادة في ملابس المغول وأزيائهم. وهناك سلاسل كاملة لمشاهد المعارك التي أنجزها الرسام نفسه في نهاية الجزء الموجود في أدنبره، وبالإمكان نعته بأقدر المصورين على توصيف روحية العالم المغولي وخلفيته.

غير أن الأبرز بين جميع الرسامين كان هو الذي أنجز صور هذا الجزء، وأبدى شيئاً من الدمج بين هذه الأساليب كلها، ذلك لأن عمله تميز بمتانة وقوة أعمال بلاد الرافدين، ورهافة العمل الصيني وفتنته، وسطوة الحركة للرسام المغولي - إذا شئنا أن نصنف الرجل الذي نفّذ مشاهد المعارك - وإضافة إلى ذلك كله، فقد كان يملك إحساساً بالتكوين، ومخيلة، وحساً بالتوازن ميّزاه كأستاذ ذي مقدرة فائقة جداً. إن صورة النبي يونس -إذ إن التاريخ يتضمن بنوداً من الكتاب المقدس وأحداثاً علمانية كذلك- على الرغم من كونها

بقياس صغير فإن الرسم يُعدّ ذا قوة وجمال عظيمين، والحركات الالتفافية للحوت أو السمكة الكبيرة تكشف عن إحساس مذهل بالإيقاع حقاً.

إن سطوة الحركة وإخضاع التقليد المألوف من أجل التعبير عن فكرة ما، كالتي نراها هنا، سرعان ما قدّر لها أن تصبح العلامة المميزة لمدرسة تبريز التي بلغت ذروتها في خاتمة عهد سلالة الخاند التي كانت هي نفسها التي شهدت مولدها. إنها مُمثَّلة في أفضل حال في كتاب تعرّض، لسوء الحظ، للتجزئة وتوزّع بين مجموعات في جهات عدة، وهو المعروف بعامة باسم «ديموت شاهنامة» لكن الأفضل تسميته «الشاهنامة العظيمة» لتبريز لأنه فاق كل ما سواه في قصة تاريخ الرسم الفارسي بأكمله؛ في ثرائه وفي نوعيته وفي عدد المشاهد المصورة. ولا بد أنه قد أنجز في تبريز بين الأعوام 1330م-1336م.

إن الشاهنامة، أو «كتاب الملوك» هو من تألف الفردوسي الشاعر في بلاط محمود الغزنوي، حوالي العام 1010م، وما لبث أن أصبح أحد أكثر الكتب شيوعاً في أنحاء الشرق الأوسط كلها. لقد جرى استنساخه كثيراً لكن ما تبقى منه الآن هي النسخ المنتجة بعد أوائل القرن الرابع عشر، ومنذ ذلك التاريخ فقط هناك بعضٌ من تلك النسخ التي تحوي صوراً، ثم بعد ذلك قد تكون أكثر المخطوطات الفارسية قاطبة احتواءً للصور. وقد جرى تضمين بعض صورها في تاريخ راشد الدين لأنه لم يكن هناك في فارس أي تمييز واضح مطلقاً حول: أين ينتهي تاريخها الحقيقي وأين يبدأ الخيالي منه، لكن معظم المشاهد مختلفة وتطرح أفكاراً (ثيمات) إيقونوغرافية(*) التي غالباً ما تعود القهقرى -تاريخياً- إلى بضع قرون خلت. إن هذه الصور تمثل -أسلوبياً- تطوراً بيّناً لأسلوب مجلدات راشد الدين، لأن العناصر الصينية قد أخضعت لأسلوب أشد قوة يدين بسمته إلى ما هو أبعد من مجرد الحنين للفن القديم لبلاد الرافدين. في الحقيقة، إن عنصراً فارسياً بحتاً قد برز إلى الواجهة أخيراً، وها نحن نجد أنفسنا أول مرة قبالة رسم يمكن وصفه فارسياً حقاً، ومن هذه اللحظة فصاعداً استمر تطور هذه المدرسة بلا انقطاع. إن الاهتمام بالتعبير الخالص، الذي يكاد يناهز الكاريكاتير والذي اتسمت به رسوم الحريري، قد

(*) الإيقونوغرافية Iconography: تمثيل الأفكار رسماً أو نحتاً، وبخاصة ما يتعلق منها بالعبادات.

فسح المجال لبصيرة أعمق وأكثر ألفة ونفاذاً في الشخصية؛ والمتعة باللون أو النمط لذاته صارت تتغلغل بإحساس نحو تكوين موحد والذي كان يؤلف جزءاً أساسياً من الفكرة، في حين أضحت انفعالات الحياة الأكثر عمقاً إحدى اهتمامات الفنان الرئيسة. هنا، نرى في الحقيقة أعمالاً فنية وقد عولجت العواطف الدفينة فيها بتفهم حقيقي.

لا بد أن تكون الصور في شاهنامة تبريز من إنجاز عدد من الرسامين المتنوعين. فأحدهم كان الأفضل بينهم عندما يتضمن الموضوع حركة ما، وآخر بدا كأنه يؤثر موضوعات تبرز الهيبة والفخامة، وهناك واحد في الأقل يعتبر أستاذاً حقاً بالنسبة للمشاعر الوجدانية، وكان هو من رسم مشهد تابوت الإسكندر العظيم وقد أحاط به النائحون. إن الفاتح هنا تكتنفه العظمة الشرقية كلها في الوقت الذي عولج السجين بتفهمٍ عميق لمأساته. إن هذه تُعد واحدة من أكثر الصور تعبيراً في الفن الفارسي برمته.

في أعقاب انتهاء حكم السلالة المغولية بقيت البلاد مجزأة الأوصال فترة من الزمن، إذ تسلم السلطة حكام صغار في مراكز مختلفة، ونما عدد من المدارس الصغرى في الرسم في مناطق متنوعة. مع ذلك، فقد استمر العمل في الإنتاج في شمال غربي فارس، في تبريز وربما في ماراغا كذلك، ويمكن أن يقترن ظهور مجموعة من الشاهنامات التي عرفت عادة بشاهنامات الأرض الحمراء بتلك المنطقة، لكنها غالباً بقياسات صغيرة نسبياً وصورها مفعمة بالحيوية لكنها لم تكن بتلك الدرجة الكبيرة من البراعة.

هناك مدرسة أخرى، عُرفت باسم إنجو Ingu كانت قد اتخذت مركزها في شيراز برعاية سلالة إنجو (1335م-1353م)، إلا أنها ما لبثت أن آلت إلى الزوال بسقوط المدينة بأيدي المظفرين بعد منتصف القرن بقليل. هنا، لم يكن التأثير الصيني ذا أثر كبير وقد قورن عمل هؤلاء الرسامين بأعمال أولئك الذين تولوا زخرفة الخزفيات من مجموعة ميناي، ولا يستبعد أن يكون بعض هؤلاء قد تحول إلى زخرفة الأواني من هذا النوع أو ذاك.

نشأت مدرسة ثالثة تحت رعاية سلالة جالا - إيريد التي حكمت في بغداد من أوساط القرن الرابع عشر حتى حوالي العام 1400م، وهناك في باريس كتاب رائع باسم «كتاب عجائب العالم» يعود تاريخه إلى العام 1388م ويُنسب إلى هذه المدرسة. إن أسلوبه



رستم يرفع أفرزياب - الفردوسي (الشاهنامة)

جليل ومؤثر ويغلب عليه طابع الطريقة القديمة في بغداد أكثر من غلبة تأثير الشرق الأقصى. إن صوره رائعة أيضاً بفضل موضوعاتها، إذ إن العديد منها يصوِّر أساليب الفلاحة أو عادات الأقوام المختلفة وتقاليدهم، فقد نرى على صفحة ما زراعة الفلفل وتنميته ونرى على الأخرى صور بلغاريين يسبحون في نهر الفولغا وفي أسفلها بعض التبتيين (من بلاد التبت) يحتفون بولادة طفل.

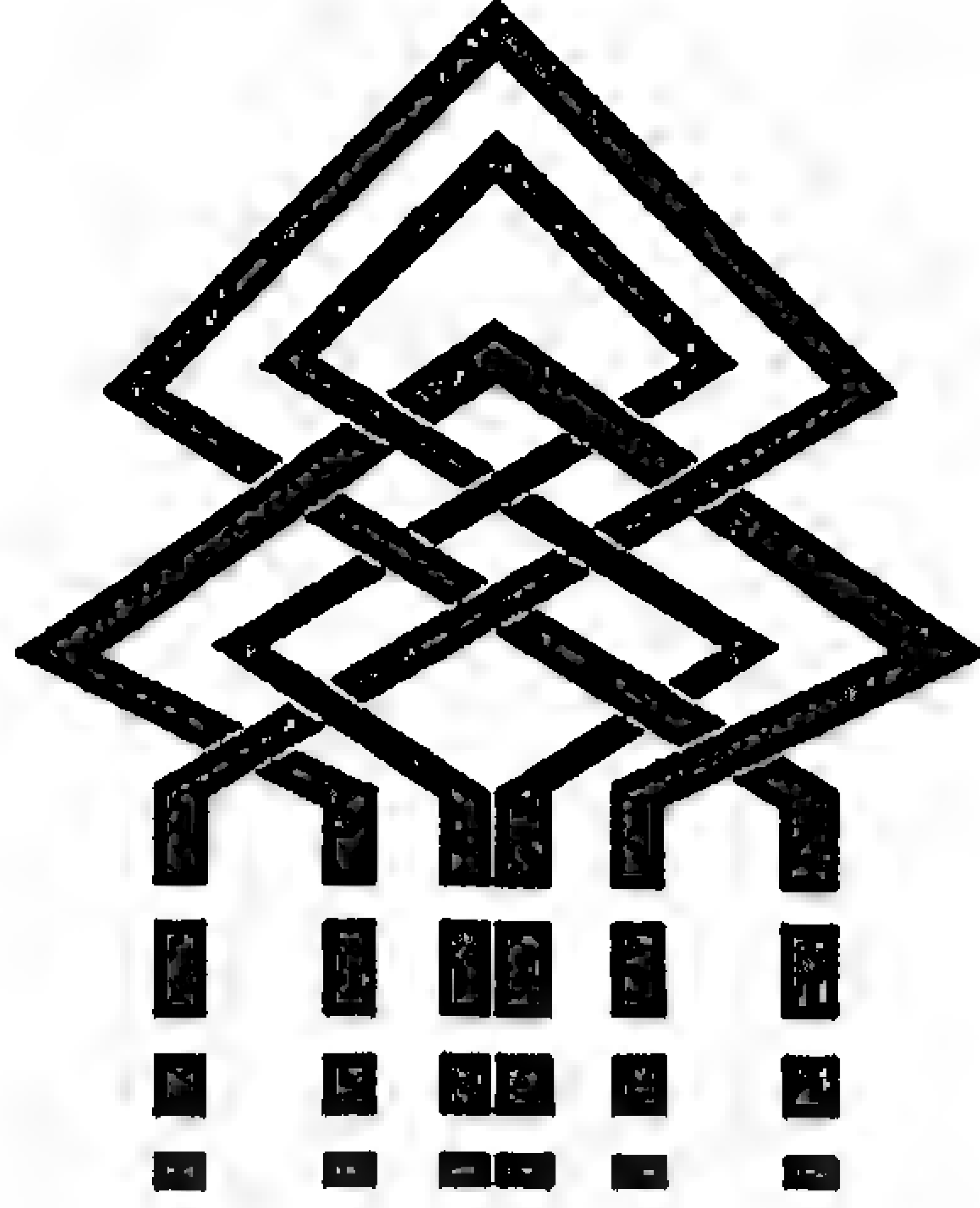
على الرغم من أن الرسوم تمثل الفن الأكثر أهمية وجمالاً لعهد المغول فإن الخزفيات في ذلك العصر لم تكن تقل عنها جودة، وعلى الرغم من الدمار الذي لحق بمصانع الخزف في الري وفي عدد من المراكز الأخرى فإن بعضها، مثل كاشان، استطاع الصمود، كما برز غيرها من الأماكن التي قلما عُرفت من قبل. إلا أن سمعة الري بدت لحد ما وكأنها قد طغت على كاشان، واستمر إنتاج الآنية اللماعة هناك لفترة من الزمن. كانت أواني السكرافيتو بلا شك ما تزال تصنع في عدد من المراكز لأنها كانت، أكثر من غيرها، شائعة للاستعمال اليومي. وشأنها شأن الرسوم، فقد جرى تضمينها أفكاراً جديدة مستمدة من الشرق وأضحى تقليد الأساليب الصينية وتقنياتها سارياً في كل مكان. كانت الأواني المفضلة باللونين الأزرق والأسود، المصنوعة في كاشان، قد عمَّ انتشارها بتقدم القرن؛ بأبدان ناعمة رقيقة على نقيض الصنف الأثقل نوعاً ما من الأواني الزرق والسود المصنوعة في سلطان آباد.

غير أنه في سياق القرن الرابع عشر تفوقت سلطان آباد، بدرجة ما، على كاشان بكونها المركز الرئيس واتصفت منتجاتها بأبدان بيض سميكة نوعاً ما، مع حوافٍ مستوية معقوفة إلى الداخل وتزجيجات سميكة تشكل ما يماثل قطرات دمع متساقطة في الخارج وبرك سميكة في القاعدة في الداخل. كان رسم الزخارف يتم تحت التزجيج إما على البدن مباشرة أو على بلاط رمادي سميك أحياناً بدرجة تجعل التصميم ناتئاً. كانت القولبة ذات البروز الخفيض كثيراً ما تقترن بالزخرفة المرسومة. أحياناً، كانت أجمل الأوعية ذات جوانب مسلوبة ومشرشرة. وكانت التصاميم منسابة وفضفاضة وتتألف بشكل رئيس من أوراق الشجر أو الحيوانات من النوع الطبيعي جداً. أما المنتجات المصغرة (المنمنمات) لتلك الحقبة، بخاصة في شيراز، فغالباً ما ترينا تفضيلاً مماثلاً لأرضيات مزهرة مع حيوانات أو طيور رابضة بين الأوراق.

وفي أعقاب اكتشاف سلع خزفية رديئة في سلطان آباد يمكننا أن نعزو المجموعة المهمة، ذات التصاميم بالأسود على خلفية زرقاء فوق بدن أبيض هش، إلى سلطانية كذلك. وسلطانية معروفة لنا أساساً بفضل المبنى الرائع الذي ما يزال قائماً هناك، وهو ضريح الحاكم المغولي أولجيتو خوادبند شاه، الذي شرع ببنائه في العام 1305م. تعود الفكرة الأساسية لمخططه إلى «القمبات» السلجوقية... إلى الضريح ذي التخطيط المركزي الذي حظي بأهمية بالغة حيثما توغل السلاجقة. لكن المخطط التقليدي انحسر بعيداً إلى الوراء في هذا البناء ذي الزوايا المثمنة، غريب الأطوار، الذي كان له، أصلاً، منارة رفيعة أشبه بالقلم في كل من زوايا المثمن. وقد يكون نوعاً ما بربرياً في مفهومه، مثل خيمة مغولية واسعة جداً، لكنه مع ذلك يذكرنا جداً بالعصر المغولي، ويمثل أحد أبرز المساهمات أصالة كما يمثل أحد أكثر المساهمات المؤثرة لفن ذلك العصر. وإذا ما كان خارجه تجريبياً وجريئاً فإن داخله، بالعكس من ذلك، متحفظ تقريباً في نوعية زخرفته وأناقة أبعاده.

بالمقارنة مع الأبنية الأخرى الماثلة من هذا العصر، يُعدّ هذا الضريح شاهداً على الذكاء الوقاد في حقل العمارة. فالمآذن الطويلة الرشيقة المزخرفة بقطع الآجر تبدو وكأنها تمثل النزعة إلى الخيال (الفنتزة) التي طغت على الكثير مما أُنجز هناك. مع ذلك، فإن الجدران الضخمة للقلعة في تبريز تدل على نزعة متميزة تماماً، إذ إن هذا المبنى العتيد الهائل يمكن أن يكون مستوحى كلياً من أهداف وظيفية. ويحس المرء أن المعمار لا بد أن يكون مهووساً بالكتلة الخالصة في العمل الطابوقي. من الناحية الأخرى، فإن المسجد الجامع في ڤارامين Varamin المشيد في العام 1325م-1326م يقدم لنا مفهوماً أكثر تقليدية، ولو أنه -مع ذلك- يتسم بجمال أخاذ وأبعاد بديعة ويضاهي بعض أروع أعمال البناء ذات المتدليات في داخله. إن البلاطات المزججة رائعة حقاً وربما كانت مصنوعة محلياً، لأن ڤارامين كانت بلا شك مركزاً لصناعة الخزف بغض النظر عن أن الأواني الزرق والبيض المميزة التي تنسب عادة إلى هذا المكان لم تصبح مهمة حقاً إلا بحلول القرن الخامس عشر.





الفصل الرابع

إسبانيا ومصر وشمالي إفريقيا حتى العام 1200م

لم يكن زخم الفتوحات وتطلعاتها في فجر الإسلام مقتصراً على العالم الشرقي. فقد سقطت الولاية البيزنطية على مصر أمام الزحف العربي حوالي العام 641م، واندفعت الجيوش الإسلامية تشق طريقها صوب شمالي إفريقيا خلال القرن التالي تُهزم الأعداء في طريقها، وفي الوقت نفسه تشيّد المدن والجوامع وهي تغذ السير من منطقة إلى أخرى. فمن شمالي إفريقيا تقدم الفاتحون إلى إسبانيا، لكن على الرغم من أنهم بلغوا مشارف فرنسا في تغلغلهم شمالاً بحلول العام 732م إلا أن الاستيلاء على طليطلة في العام 711م كان يمثل الحد الأقصى في زحفهم هذا. وفي الوقت الذي تسلمت السلالة العباسية مقاليد الحكم في العراق نجح أحد أفراد الأسرة الأموية، هو عبدالرحمن الأول (756م-788م) في تنصيب نفسه حاكماً مستقلاً في إسبانيا.

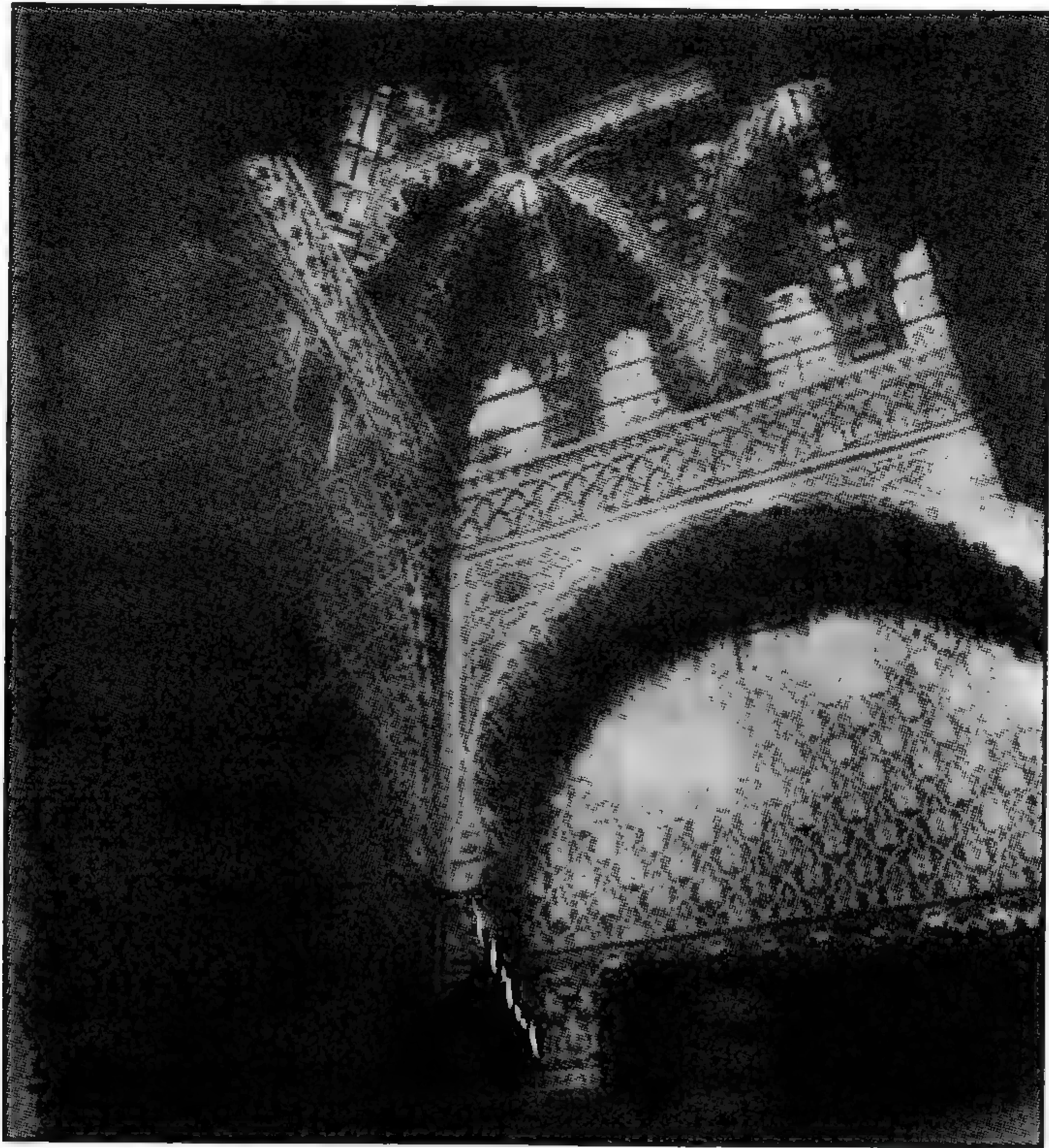
أسس عبدالرحمن الأول في إسبانيا، وفي شمالي إفريقيا أيضاً، دولة استمرت في الحكم على مدى ثلاثمائة عام تقريباً، حتى إن أحد خلفائه، عبدالرحمن الثالث، تلقب بلقب (الخليفة) في العام 929م. كان عبدالرحمن الأول، شأنه شأن من حكموا من بعده، مولعاً بالفنون، وبفضل رعايتهم ازدهر أسلوب متميز وأصيل عُرف في ما بعد بالأسلوب الإسباني - المغربي، وتمثل بأعظم نُصبه في جامع قرطبة، الذي بوشر ببنائه في العام 785م، وتوالت الإضافات عليه في أوقات متعاقبة حتى القرن الخامس عشر حين تحول إلى كنيسة.

كان مخطط جامع قرطبة، في شكله الأولي المبكر الذي يمثل مسجداً بفناء مستطيل مع محراب ذي أحد عشر ممراً، يقوم على غرار المسجد الأقصى الأصلي في القدس، مع أقواس تعلو القناطر بهيئة حدوة الحصان تماثل تلك التي في دمشق. وقد قام عبدالرحمن الثاني بتوسيعه في العام 833م، وجرى توسيعه ثانية في العام 965م على يد الحكم الثاني (961م-979م) حيث تم إنجاز القبة الكبرى قبالة المحراب. يعد هذا المبنى غاية في الروعة ويمثل ظاهرة جديدة في العمارة، إذ إن القبة هنا قائمة على سلسلة من الأضلاع المتقاطعة وتضاهي نظاماً مماثلاً -لكن في نطاق أضيق- في طليطلة، وكذا في أرمينيا، وفي المسجد الجامع البديع في أصفهان. من الجائز أن يكون هذا النظام في البناء قد نما أصلاً في فارس ولو أن قباب المسجد الجامع هي أحدث تاريخياً من تلك الموجودة في طليطلة. في قرطبة، أضيفت على العمل الطابوقي زخرفةٌ مفرطة إلى حدٍّ ما، بالفسيفساء، تولى القيام بها -كما افترض- صُنّاع قَدِموا من القسطنطينية لهذا الغرض، لكن ليس هناك ما يدل على أي آثار بيزنطية صرف في خصائص البناء. ويتميز المحراب المقوس، والأدوار المعددة من الأقواس، سداسية الشكل، التي تحيط بحجرة المحراب، بدرجة فائقة من التفصيل لا نظير لها في أي مكان آخر في العالم العربي، وهي -مع ذلك- أنموذجية وشبيهة في أسلوبها، للأسلوب الإسباني - المغربي ذي الزخرفة المطنبة.

أضاف عبدالرحمن الثالث (912م-961م) منارة للجامع، كما جرت إضافات أخرى عليه زمن المنصور في العام 978م. واليوم تضم المساحة المخصصة للمصلى تسعة عشر ممراً، ويعد هذا ثالث أكبر جامع في العالم، إذ يفوقه سعة الجامع الكبير في سامراء

وجامع (أبو دلف) الكائن على مقربة من سامراء. يحيط بجامع قرطبة سور حجري عظيم، وفي المبنى ذاته تتناوب السلاسل الطابوقية والحجرية على النسق نفسه، كما في فارس أو في مدينة عنجر الأموية في لبنان، وربما كان هذا النسق العمراني مستلهماً من أنموذج أموي في سوريا. إلا أن الأقواس المزدوجة، الواحد فوق الآخر، تشكل ظاهرة إنشائية فريدة، وربما جاءت الفكرة من القنوات المائية العالية الرومانية التي توجد أمثلة عديدة منها في إسبانيا.

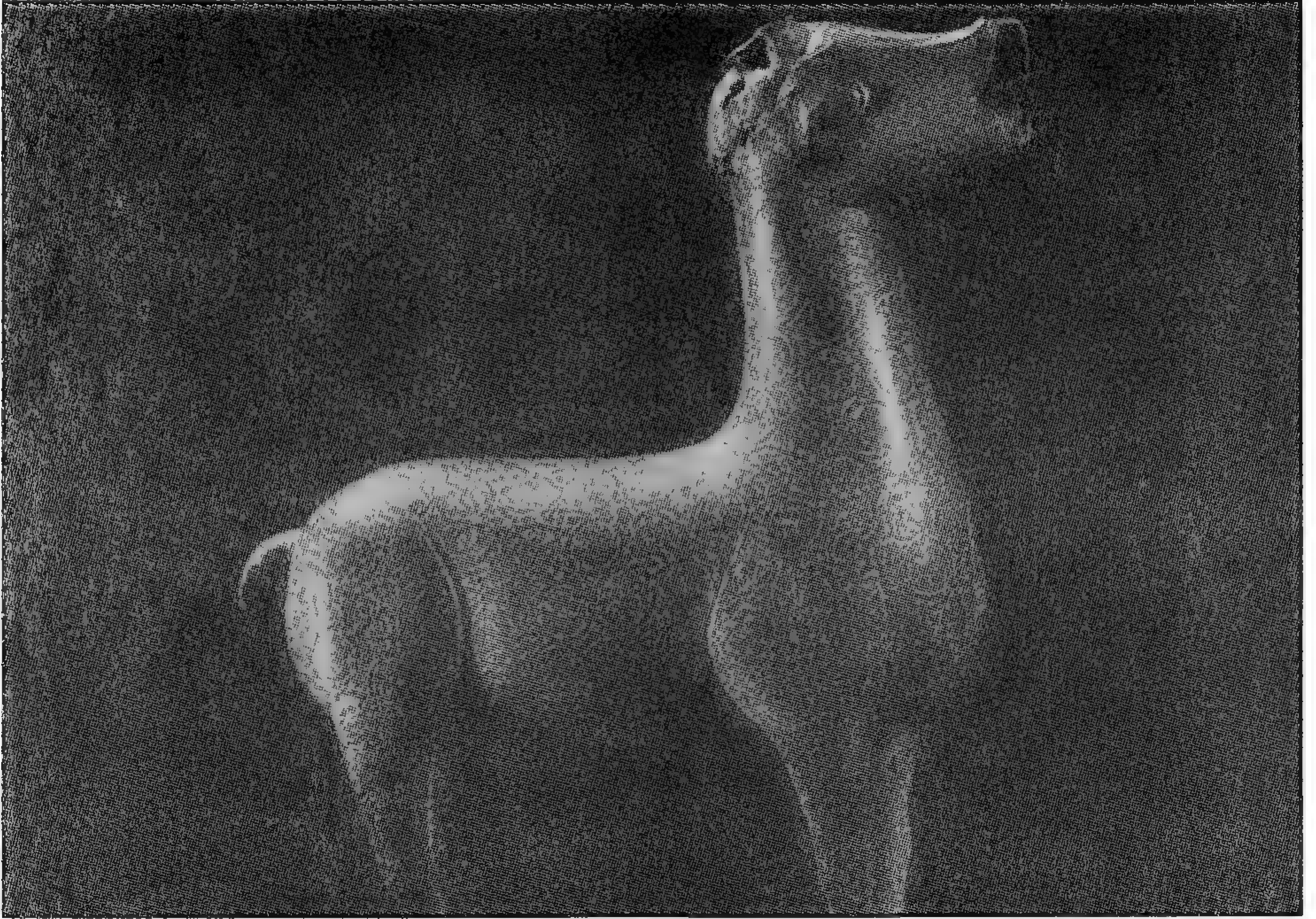
باستثناء هذا الجامع، قلما بقي شيء يذكر من العصر الإسلامي في قرطبة، لكن هناك جامعاً صغيراً في طليطلة هو باب مردوم، ومدينة كاملة هي الزهراء التي أسسها عبدالرحمن الثالث في العام 936م وهُجرت لاحقاً، ما تزال قائمة كمواقع معمارية ليس



قبة النور في المسجد الكبير في قرطبة

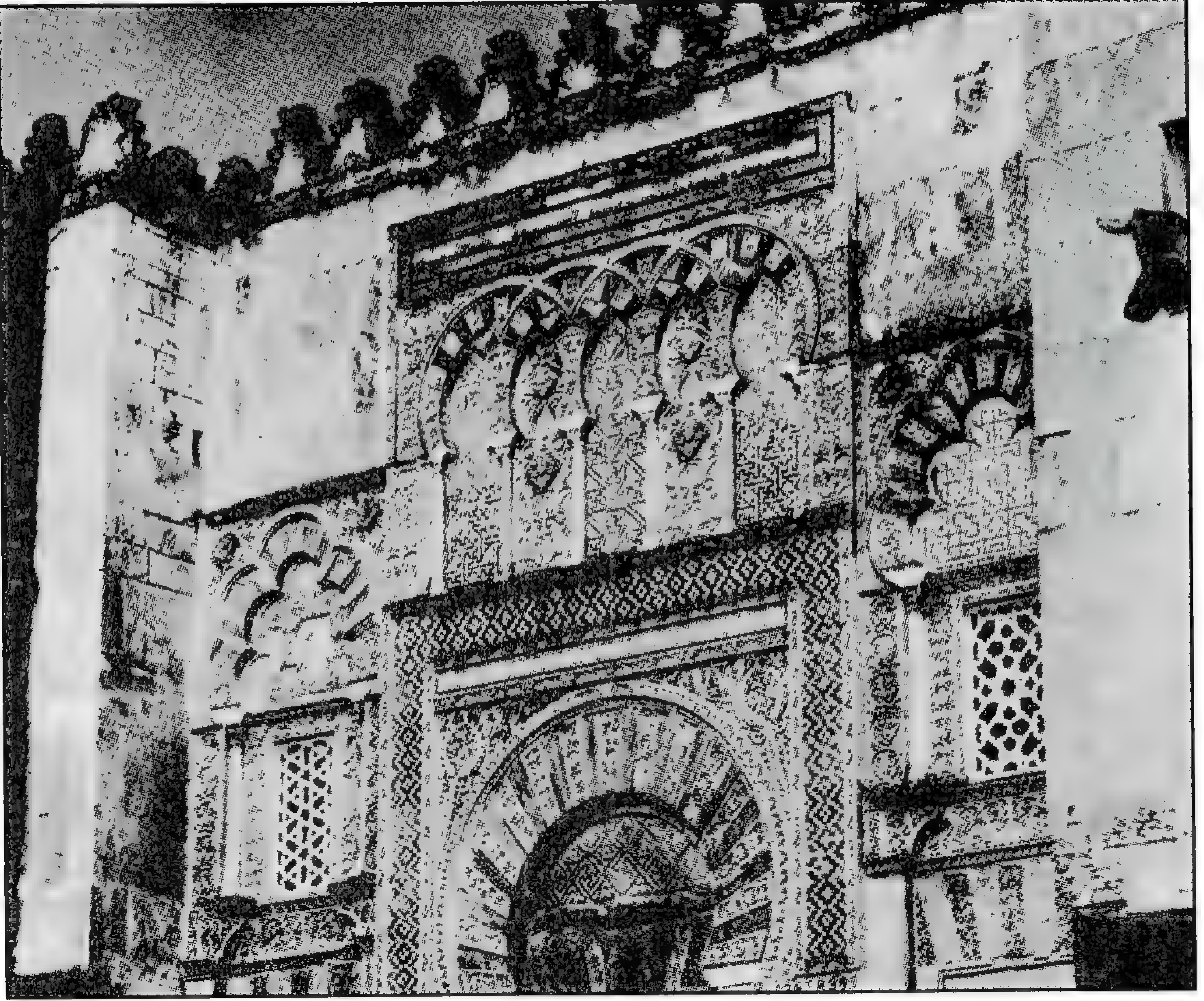
إلا. وقد أسفرت التنقيبات هناك عن اكتشافات مهمة وساعدت كذلك على إعادة بناء مدينة إسلامية، متكاملة تقريباً، على الغرار الذي كانت عليه في القرن العاشر في إسبانيا. وكانت هذه المدينة مشيدة على مدرجات؛ على ناصية تل منحدر تحيط بها الجدران، لكن التخطيط لم يكن نظامياً والبيوت لا قيمة معمارية لها تقريباً. تم بناء منازلها في الأغلب من الحجر والجص كما هو الحال في بلاد الرافدين، وقد استخدم الجص بإفراط في زخرفة سقوف الجدران. وهذه الزخارف الجصية، وبعض الأرضيات الطابوقية المرصوفة بأنماط هندسية، هي السمات الإنشائية الفنية الوحيدة والمهمة في المدينة. وتبرز عناصر الفن البيزنطي هنا أكثر مما هي عليه في بلاد الرافدين، والزخارف الجصية لا تسمو في دقتها وبراعتها إلى تلك الموجودة في سامراء، ويمكننا ببساطة التعرف على هويتها الإسبانية أصلاً. إلا أن سقوف المنازل المستوية -التي تظهر أيضاً في جامع قرطبة- وربما الأقواس متعددة الأطراف كذلك، هي سمات مستوحاة من بلاد الرافدين دون أدنى ريب.

كانت المكتشفات، أو الأشياء الصغرى التي عُثر عليها في مدينة الزهراء، أقل عدداً وأهمية من تلك المكتشفة في سامراء. لم يُعثر على أي بقايا لرسوم «الفريسكو»، وكانت الأوعية الخزفية -ومعظمها جرار- تقتصر على ما يعرف بـ «آنية باربوتين» وعلى أوانٍ ذات زخرفة مطلية بالأخضر والبني على أرضية صفراء. ويعود أصل كلا الصنفين إلى بلاد الرافدين، في الأساس، لكنهما تطورا محلياً بسرعة، غير أن النتائج مع ذلك كانت تتصف بطابع ريفي تماماً ولم يتم صنع خزف راقٍ حقاً ذي ملامح إسبانية مميزة إلا بعد قرون من ذلك التاريخ، وتجلى في شكل أوانٍ براقة غنية ومتقنة إلى حد بعيد. وقد ظهر أول ذكر لها في العام 1066م حين وردت الإشارة إلى «خزف طليطلة الذهبي». وفي العام 1154م أشير إلى «فالاتيور» في أراغون كمركز لإنتاج هذه الأواني «الفرفورية»، لكن الظاهر أن هذه الفرفوريات كانت موجودة أيضاً في مانيسيز وباترنا وفالانسيا، وربما كانت هناك مصانع في شمالي إفريقيا كذلك، ولو أن منتجاتها -كما يبدو- كانت تقتصر على أوانٍ بسيطة ذات زخارف بلونين أو بثلاثة. أما القدور الإسبانية الأنموذجية، المتميزة بحجمها الكبير وبتفاصيلها الشكلانية، فتعود بأجمعها إلى زمن لاحق.



وعل من البرونز من مدينة الزهراء

من بين الفنون الأخرى، وربما الأهم والأكثر تميزاً، المحفورات العاجية، وهي علب مستطيلة، وكذا المستديرة منها في الأخص، بزخارفها الغزيرة من سعفيات وطيور وحيوانات والتي كانت شائعة جداً. وإحدى أقدم هذه المحفورات هي الموجودة حالياً في مدريد ويعود تاريخها إلى العام 964م. وهناك العديد من أمثال هذه اللقى التي يعود تاريخها إلى أواخر القرن العاشر، وأسلوبها يماثل أسلوب المصنوعات الفاطمية في مصر لكن لها سمة إسبانية مميزة ومن السهل التمييز بين منتجات كلا البلدين. وبعد فترة وجيزة من ذلك التاريخ ظهر مركز جديد في صقلية وأنتج أعمالاً شبيهة جداً بالأعمال الإسبانية في حقلي حفر العاج وصناعة النسيج. هنا، يتعذر أحياناً معرفة أي الأعمال هي صقلية المنشأ وأي منها إسبانية على وجه اليقين.



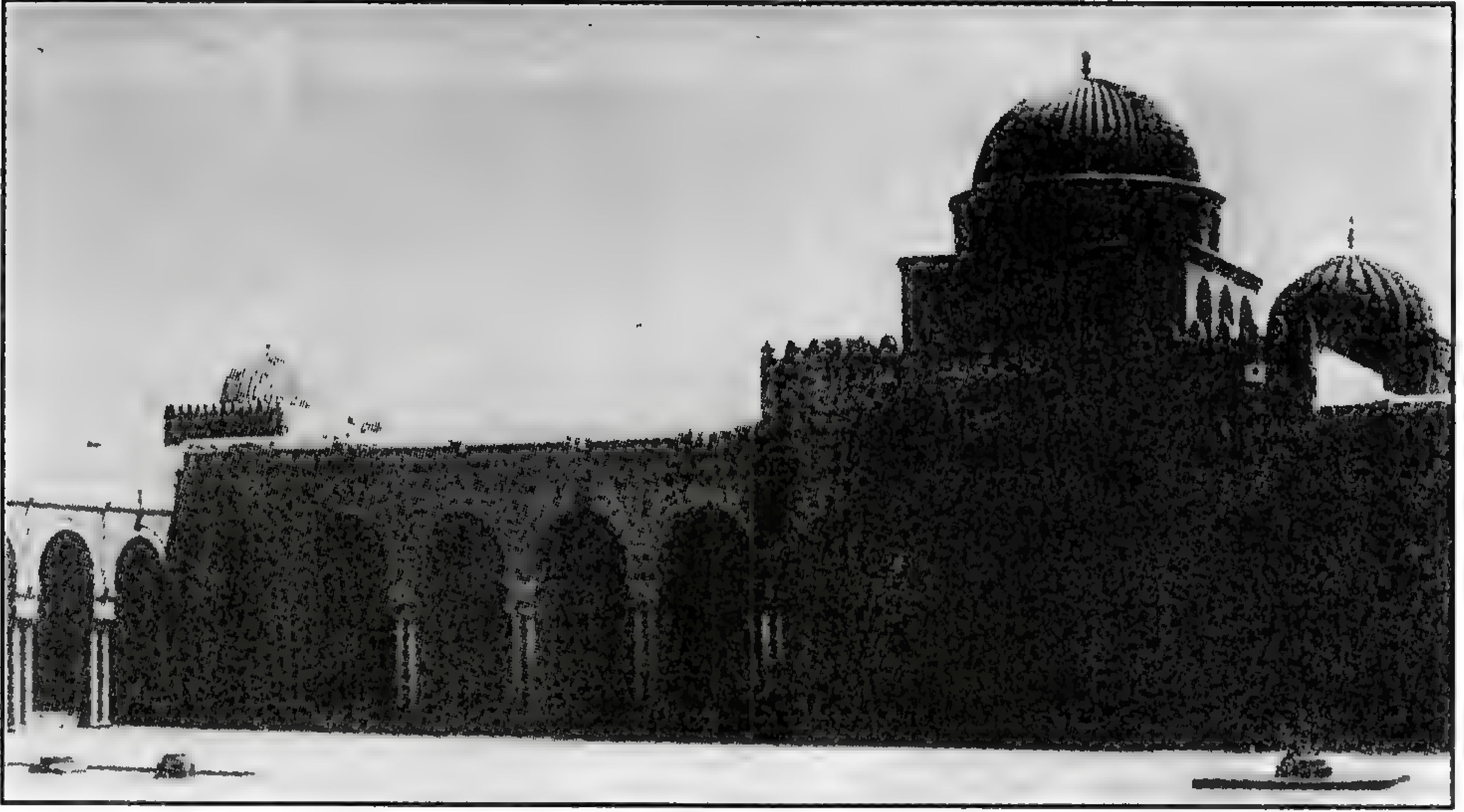
واجهة إحدى بوابات المسجد الكبير في قرطبة

كما هو مألوف في العالم الإسلامي في نزعته إلى الأبهة، فقد حظيت صناعة الأقمشة الفاخرة بالأفضلية في إسبانيا حيث نمت وترعرعت في أعقاب الفتح الإسلامي مباشرة. كانت الأندلس أهم مراكز للإنتاج، ويفيد الإدريسي أنه كان هناك ثمانمائة نول. وفي القرن العاشر كانت الأنوال تعمل في الميريا، وما لبثت أن انتشرت في مالقا وإشبيلية وغرناطة وبالزا ومورشيا واليكانتي أيضاً. ومن أبكر منتجاتها الذي بقي قائماً إلى اليوم ما عُرف بـ «نقاب هشام» المحفوظ حالياً في أكاديمية التاريخ في مدريد، والذي تميز بكتابة منقوشة عليه بالخط الكوفي البديع. أما حين يخلو من كتابة منقوشة أو تاريخ مدون فمن الصعب التمييز بين العمل الإسباني المبكر والعمل المنجز في مصر، وبعد القرن العاشر فقط أصبح بالإمكان تمييز الأسلوب الإسباني بوضوح.

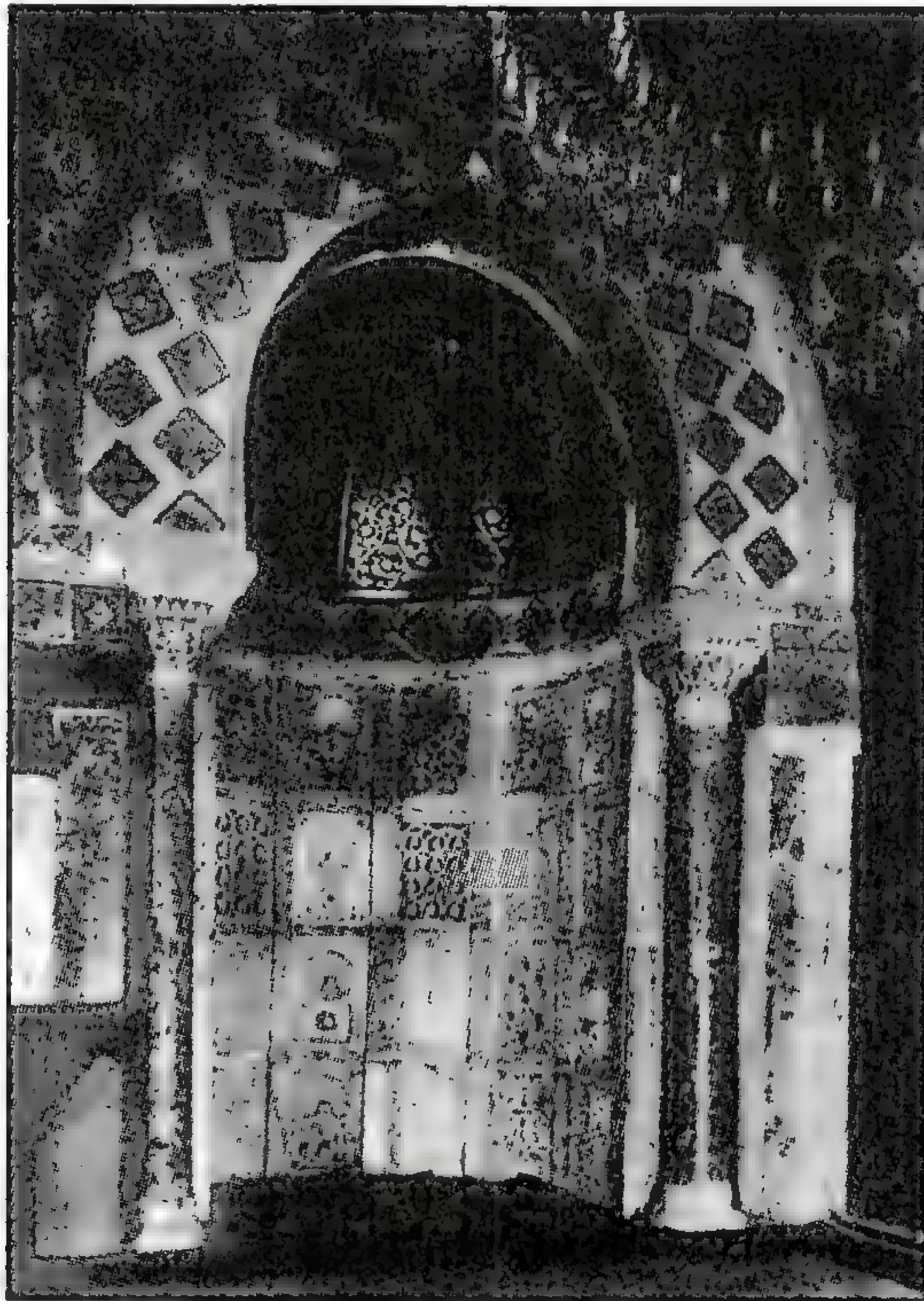
خلال هذه القرون المبكرة كانت إفريقيا الشمالية تتمتع بدرجة كبيرة من الاستقلالية. كانت مراكش تحت حكم الملوك الأدارسة منذ العام 778م حتى العام 974م وعاصمتها فاس. وحوالي العام 800م تأسست سلالة مستقلة، تحت رعاية الأغالبة، في تونس بعاصمتها القيروان التي سرعان ما غدت إحدى المدن الدينية في ظل الحكم الإسلامي. وقد أسس هشام جامعها الشهير في العام 724م، ويعود تاريخ إنشاء منارتها ذات الأدوار الثلاثة إلى الفترة هذه تقريباً ولو أن الأجزاء المشيدة منها في فترة أبكر من الجامع ذاته، ونسقه التخطيطي، يعودان إلى العام 836م. وقد تم خلال هذه الحقبة أيضاً إنشاء المحراب القرميدي الشهير والمنبر من الخشب المخرّم في العام 862م على الأرجح، وكذلك الحال بالنسبة للأقواس المؤسلبة والمنحنية للقناطر، والقبة قبالة المحراب، والتي تذكرنا بأعمال الأمويين في سوريا. ويرجع زمن بعض أعمدته إلى تلك الفترة أيضاً، لكن معظمها يعود إلى تاريخ أسبق، وقد تكرر استعمالها هنا في القيروان. وقد تعرض الجامع للدمار على نطاق واسع عند استباحة المدينة في العام 1054م وجرى ترميمه آنذاك، ومن ثم لاحقاً مرات عدة، وبخاصة في العام 1294م حين أضيفت إليه البوابات الرائعة.

في تونس ذاتها، أقيم جامعان مهمان تحت حكم السلالة نفسها (800م-900م) هما: جامع سيدي أكبر الذي جدد بناءه زيادة الله في أوائل القرن التاسع، وجامع الزيتون الذي جدد بناؤه أيضاً في القرن التاسع. وهناك جامع مهم أيضاً في سوسة يعود تاريخه إلى العام 850م.

في العام 902م احتل الأغالبة صقلية التي أضحت بعد ذلك التاريخ محطة إسلامية ومركزاً مهماً لصناعة الأقمشة وحفر العاج، غير أننا لم نستطع أن نقرن أي خزف «فرفوري» فاخر بهذه الجزيرة. ليس في صقلية مساجد تستحق الذكر، لكن صلاتها مع مصر كانت تفوق صلاتها مع تونس. ففي العام 909م تولى الفاطميون الحكم في القيروان ومن ثم أقاموا سلطانهم على مصر أيضاً وأمست صلات صقلية بمصر طفيفة، وانتهى الحكم العربي في الجزيرة تماماً في أعقاب الغزو النورماندي لها في العام 1061م، غير أن الصلات بقيت قائمة بينها وبين شمالي إفريقيا بعد ذلك الحين، ومن الشواهد على ذلك



المسجد الكبير في القيروان



محراب المسجد الكبير في القيروان



قبة جامع الزيتونة في تونس



مئذنة الجامع الكبير في الجزائر

سقف الكنيسة القيصرية في باليرمو المرسوم في العام 1154م، وهو عمل فاطمي في جوهره ويمكن مقارنة رسومه مع بعض ما انحدر إلينا من القرن الأسبق والتي تم اكتشافها حديثاً في مبنى حمام قرب القاهرة، وهي معروضة الآن في متحف الفنون الإسلامية في مصر.

على الرغم من أن مصر كانت من بين أوائل الأمصار التي خضعت للحكم الإسلامي، وعلى الرغم مما ورد في المدونات بأن الجوامع وغيرها من المباني قد شيدت بأيدي عُمّال أمويين هناك إلا أن شيئاً من مخلفات تلك السنين الأولى لم يعد له وجود حالياً. والحقيقة هي أنه على الرغم من أن جامع عمر العظيم في الفسطاط قد شُيِّد آنذاك إلا أنه يتعذر علينا أن نؤرخ أي جزء منه إلى ما قبل العام 827م حين أمر الخليفة العباسي المأمون بمضاعفة حجمه، وليس بوسعنا أن ننسب شيئاً منه -باستثناء بعض القطع الآجرية- إلى ذلك التاريخ إذ إن جزءاً كبيراً من المبنى القائم حالياً جرى تجديده في العام 1407م، والكثير مما شيّد منه فعلاً، إلى القرن التاسع عشر.

أما جامع ابن طولون (حوالي العام 868م)، وكما أشرنا سابقاً فيعد -أصلاً- من أعمال بلاد الرافدين نظراً للعلاقة الوثيقة القائمة بينه وبين نظيره العباسي هناك. أما «النيلومتر» في جزيرة رودس، المعاصر تقريباً (861م)، فهو مصري برمته وقد بقي محافظاً على هيأته الأصلية. إن أسلوبه يتميز عن كل ما نجم في عصره في أي مكان آخر وبوسعنا أن نلمس فيه بناءً حجرياً دقيقاً وفاخراً جداً مما بشر بقيام جوامع قاهرية مماثلة في وقت لاحق. لقد تم فيه استخدام أسلوب مميز من الحفر الناتئ يختلف كلياً عن الزخارف الجصية في جامع ابن طولون، كما تم فيه تطوير القوس المؤسلب بشكل مستقل تماماً عن الصنف البيضوي المستخدم في زمن أبكر في فارس. غير أن الأقواس المؤسلبة أو المدببة الحقة كان قد سبق استخدامها في سوريا وفلسطين، كما في الخزان في الرملة (789م). والواقع، أنه على الرغم من غلبة الطابع الدنيوي على جامع ابن طولون في جوهره، وعلى الرغم من أن العلاقات السياسية مع بلاد الرافدين كانت وثيقة خلال النصف الثاني من القرن التاسع إلا أن الصلات الثقافية بين مصر وسوريا كانت أوثق منها. وما أن استتب الأمر لابن طولون حاكماً مستقلاً على مصر حتى أحكم سلطانه على المنطقة بأكملها شمالاً وحتى حدود أنطاكيا.



جامع ابن طولون في القاهرة - الصحن والمئذنة

بقي الطولونيون في الحكم حتى العام 905م، بعده عادت مصر ثانية إلى سيطرة العباسيين لزمن امتد في الواقع حتى العام 970م حين شُرع بتأسيس مدينة القاهرة بالقرب من الفسطاط القديمة واتخذت عاصمة للسلالة الفاطمية الجديدة، وبذا استقلت مصر فعلاً عن الخلافة العباسية. واستمرت السلالة الفاطمية في السلطة حتى العام 1171م. وعلى الرغم من أن سلاطين السلالة الفاطمية لم يحظوا بالشعبية أو الولاء أو الفلاح بصورة مطبقة إلا أن المئتي سنة من حكمهم مثّلت، من الوجهة الفنية، قرنين مشهودين في التاريخ المصري. فخلال هذه الحقبة الطويلة جرى تشييد عدد كبير من الأبنية، ويعود الفضل في بناء جامع الأزهر إلى أحد الحكام الفاطميين. فقد تم تأسيسه حوالي العام 970م على الرغم من الإضافات المختلفة التي ألحقت به منذ ذلك التاريخ، ومن أهمها إضافة البوابات الرئيسة في القرن الثاني عشر. غير أن الجزء الأوسط من الحرم

بقي على حاله الأصلي -كما بقيت أيضاً الزخارف الجصية الناتئة- وهو يمثل تطوراً للأسلوب المستخدم في جامع ابن طولون. أما الباب الخشبي للجامع، الموجود حاليا في متحف الفنون الإسلامية، فقد كان هبة من الحكيم في العام 1010م وهو يبدو على غرار الزخرفة الجصية ولكن بشكل مستدير، لكن العمل الحجري في كلا الجامعين (الأزهر والحكيم) الذي أنجز بين العامين 990م-1013م، أكثر فخامة نسبياً. ولمسجد الحكيم صحن فسيح، وقبة بديعة على الرغم من صغرها، وهي مشيدة بالطابوق فوق المحراب، وقد تكون أصلية فعلاً مع أن كثيراً من أجزاء المبنى قد أعيد إنشاؤه في عهد بيبرس.



واجهة الجامع الأزهر في القاهرة

تم بناء العديد من الجوامع الأخرى في ظل الرعاية الفاطمية؛ ومن أهمها جامع المستنصر (1036م-1094م) وهو يمثل أحد أبرز منجزات هذه السلالة. لكن ليس هناك فن في ذلك العصر يضاهي المحراب المزخرف الذي ألحق بجامع ابن طولون في العام 1096، والذي اتخذ أنموذجاً لما أعقبه من الحفر الزخرفي في العصور اللاحقة.

أما المباني المدنية (غير الدينية) خلال تلك الحقبة فلم تكن أقل إبداعاً، إذ في الربع الأخير من القرن الحادي عشر أعيد بناء تحصينات المدينة بالحجر وتم تنصيب الأبواب الرائعة التي ربما كان أروعها باب الفتوح. ولا ريب أن بناء هذه الأسوار كان سببه استيلاء السلاجقة على مدينة القدس في العام 1071م، ولا بد أن الحكام أحسوا بمزيد من الأمن والاطمئنان بوجود هذه التحصينات المحكمة لا سيما بعد أن برز على الساحة عدو جديد في أقنعة الصليبيين الذين احتلوا القدس في العام 1099م. إن البناء الحجري البديع والأقواس المدببة واللبُينات الزخرفية الدقيقة والمفهوم الدفاعي لهذه الإنشاءات مثّلت كلها تطورات ظهرت آثارها في العمارة الرومانسيكية والقوطية بعد جيل أو نحوه. ولا ريب في أن للقصور أهميتها أيضاً. وقد أجريت التنقيبات في أطلال بعضها، كما في المهدية، وفي سائر أنحاء شمالي إفريقيا.

كان إنتاج القطع الفنية، ولو على نطاق أضيق، لا يقل أهمية عن التطور الذي أصاب العمارة، وكانت أعمال الفخار جيدة، وربما تجلت مهارة أوضح في مجال نسج الأقمشة وتصنيعها، وقد أنجزت أعمال زخرفية بديعة في العاج والخشب، وكذا في المعادن. ومن أروع هذه الأعمال تلك المجموعة من السراحيات المتميزة جداً من البلور أو الكريستال الصخري المزينة بتصاميم الطيور والحيوانات الخرافية بأسلوب مؤثر وجريء للغاية. وبعض هذه التحف تم نقلها إلى الغرب واستقرت في خزائن الكاتدرائيات منذ ذلك الحين. وقد أشارت السجلات إلى أن مثل تلك الأعمال كانت تنجز في البصرة، غير أن جميع النماذج التي ما تزال باقية (وهناك في السجلات إشارة لحوالي 170 قطعة) هي مصرية. أما الشظايا ذات الزخرفة البارزة المماثلة لتلك التي عثر عليها في التنقيبات التي جرت في سامراء فقد كانت في الحقيقة من الزجاج المقطع وليس من الكريستال. وبالإضافة إلى النقوش والطيور والحيوانات التي تحاكي النماذج الساسانية فإن الأواني

حملت أحياناً كتابات منقوشة أيضاً، وفي ثلاث منها ذُكرت تواريخ هذه الكتابات. وهناك إناء واحد موجود في خزانة القديس مرقص في البندقية يعود إلى القرن العاشر وآخر يعود إلى القرن الحادي عشر.

يبدو أن أبكر النماذج الخزفية الإسلامية التي عرفناها من مصر كانت مستقاة من بلاد الرافدين، لكن صنّاع الخزف المحليين لم يلبثوا أن تحولوا إلى الأسلوب الجديد وتنامت أهمية هذا الفن مع تنامي نفوذ الفاطميين. وقد أمكن التعرف عليه بدرجة أساسية من الشظايا، في حين كشفت الحفريات في فارس عن عدد كبير من الأواني المتكاملة، لكن لُقى القدور الكاملة في مصر كانت قليلة وعلى مدى فترات طويلة، ولو أن أكداس النفايات في الفسطاط احتوت مئات القطع وبخاصة قواعد الواني. ويبدو أن الأواني ذات الأبدان البيض والزخارف المخدشة تحت التزجيج القلوي كانت شائعة الاستعمال للأغراض اليومية، لكن اللّماعة منها تطورت بدورها في وقت مبكر.

على الرغم من أن مستوى المهارة هنا كان أقل مما هو عليه في بلاد الرافدين وفارس، والأبدان أخشن ملمساً وأكثر هشاشة، والأشكال ينقصها التشذيب والتهذيب، إلا أن لمعانها كان من النوع الفاخر والتصاميم متقنة ومتعددة. كانت الأنماط الأصولية وهيأت السمك والبشر ذات السمات الهيلينية الطاغية هي المفضلة، وكانت النماذج الخطية الانسيابية متطورة كثيراً. وهناك نوعان منها: الأول أحادي اللون والآخر متعدد الألوان، وقد حظيت التقنية بإعجاب الرحالة نصري خوسرو عند زيارته مصر بين الأعوام 1046م-1050م. والظاهر أن بعض القطع كانت تصنع خصيصاً لرعايا مسيحيين، إذ إن هناك أفكاراً (ثيمات) مسيحية عليها. وهناك في الأخص أنموذج رائع من القرن الثاني عشر محفوظ في متحف فكتوريا وألبرت يحمل هيأة قسيس يؤرجح مبخرة ويحمل توقيع صانع الخزفية، واسمه سعد، الذي يتصف عمله بعادة التشخيط في الأرضية اللماعة بأداة رفيعة الرأس. وهناك صانع خزف مشهور آخر اسمه مسلم. فإذا ما اتخذنا من التواقيع المتعددة بالعربية، المدونة على قواعد الأواني المتشظية من الفسطاط دليلاً، فمن الواضح أن صنّاع الخزف كانوا في الغالب عرباً.

كانت أهم الأفران تقوم على مقربة من مدينة القاهرة، وربما كانت هناك أفران تعمل في مصر العليا أيضاً، وهناك مزهرية رائعة جداً مزخرفة بالذهب البراق موجودة في متحف فكتوريا وألبرت نسبها «بتلر» إلى تلك المنطقة، إلا أن تاريخه لها بكونها تعود إلى القرن التاسع أو العاشر يبدو مبكراً كثيراً. ومع نهاية السلالة الفاطمية في العام 1171م انتقل مركز الإنتاج إلى دمشق وتجددت الصلات بالرقة التي كانت قائمة منذ عهد سحيق. لكن نوعاً مهماً واحداً بقي قائماً في مصر هو سراحيات الماء غير المزججة بمصاف مخرمة الرقاب، وأكثرها مزينة بكثافة.

إذا كان الخزف «الفرفوري» للعهد الفاطمي مميزاً غالباً إلى حدٍّ ما ويسهل تمييزه بكونه مصرياً، فإن هذا القول لا ينطبق على أعمال المعدن، إذ يبدو أن أواني حرق البخور وغيرها، شديدة الشبه بمثيلاتها الفارسية. كانت تصنع بكثرة في كل من سوريا ومصر. إن أكبر أواني البخور وأروعها هو النوع الذي في شكل حيوان بأربعة قوائم، والمجنح برأس صقر، الموجود حالياً في كامبو سانتو في مدينة بيرا الإيطالية. إن الأواني في هيأة الطيور والحيوانات تماثل تلك المحفورة على جرار الكريستال الصخري وتعود بأصولها إلى المخزون الحيواني الغابر في الشرق الأدنى الذي كان شائعاً جداً في الفنون كافة منذ العصر الساساني فلاحقاً. أحياناً، تظهر هذه النماذج من جديد في المنسوجات لكن، بصورة عامة، بدأت الكتابات المنقوشة تلقى إقبالاً هائلاً في مصر، كزخرفةٍ لتزيين مصنوعات النسيج والتي فاقت النماذج الشكلانية. وعلى الرغم من تطور استعمال الخط في الزخرفة في الأقطار كافة، إلا أنه لم يحظَ بالرواج الواسع الذي لقيه في مصر، إذ ما لبث أن أصبح السمة المميزة لا في نسيج الأقمشة المصرية وحسب بل في التطريز كذلك.

كانت مصر مركزاً بالغ الأهمية لصناعة المنسوجات منذ العصور الفرعونية، ومن الجائز أن معظم ما بقي منها محفوظاً حتى اليوم يعود سببه إلى مناخها الجاف، ولذا فإن ما وجد فيها كان أكثر من أي مكان آخر مما قاد إلى المبالغة في تقدير دور الأنوال المصرية مقارنة بالأنوال في سوريا أو فارس أو العالم البيزنطي. ومهما كان الأمر، فهناك عدد كبير من المواد التي لا مناص من تصنيفها كقبطية حتى وإن لم تكن كلها مسيحية، وقد تم تصنيع عدد منها للرعايا المسلمين بغض النظر عن الدين الذي يدين به العمّال الذين تولوا

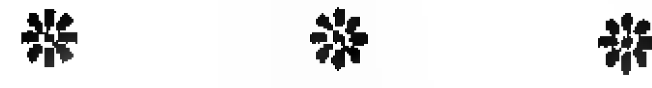
صناعة هذه الأقمشة. وقد ظلت المصنوعات القبطية الأنموذجية، ذات التصاميم الشخوصية الصغيرة التي تمثل عادة مشاهد مسيحية، متواصلة الإنتاج زمناً طويلاً حتى بعد الفتح الإسلامي، وهناك العديد من النماذج الموجودة في المتاحف الغربية التي ربما كانت منجزة في زمن الفاطميين. غير إن الذي يهمنا هنا هي الأقمشة الإسلامية الخالصة، وليس القبطية، وقد كان معظمها يتصف ببراعة تقنية عالية ناهيك عن تميزها أيضاً بجمال أخاذ.

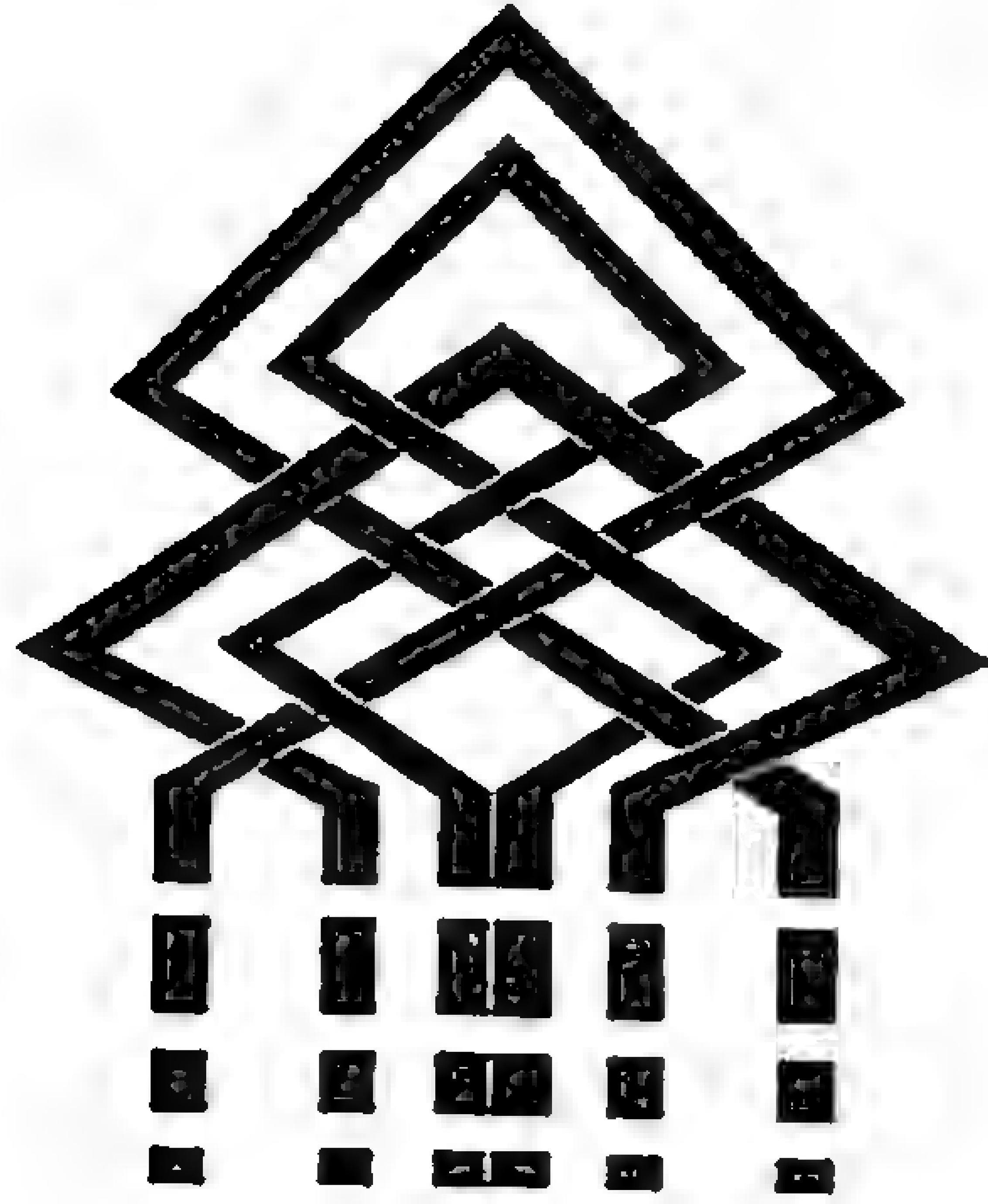
كانت أقمشة الحرير والكتان مفضلة بفضل صناعتها الراقية، وربما كانت تصنّع في مراكز مختلفة، ومن ضمن هذه المنسوجات طبعاً (الأخمين) الذي حاز على شهرة فائقة في الأزمنة المبكرة. إن بعض تصاميم الأقمشة زخرفية وحسب، وبعضها حوى أشكالاً، وبعضها الآخر لا يحوي سوى كتابات فقط، ويمتاز الكثير منها بجمال رائع بسبب رقته والتوازن الذي تتسم به تصاميمها، إضافة إلى أنها ذات فائدة كبيرة لنا، إذ أنها تتضمن في أغلب الأحيان أسماءً، وبذلك تعيننا في التعرف على تاريخ صنع الأقمشة. وقد لعب الخيط الفضي دوراً بارزاً وساعد وجوده على تمييز طائفة من المنسوجات المعروفة عادة باسم «أقمشة تيراز». وهذه الأقمشة -شأنها شأن سراحيات الكريستال الصخري- كثيراً ما سلكت طريقها إلى خزائن الكاتدرائيات الغربية حتى وإن كانت نقوشها تحمل اسم الخليفة المسلم أو كانت مكرسة للدعاء إلى الخالق، وهي ما تزال محفوظة هناك منذ ذلك الحين. وتجدر الإشارة إلى أن حجاب، أو «برقع القديسة آنا» في فوكلوس، يحمل نقشاً يفيد بأنه مصنوع في دمياط، على دلتا النيل، في العام 1096م/ 1097.

فضلاً على هذه المنسوجات ذات الأهمية البالغة، كان العمل قائماً أيضاً لصنع أقمشة بنماذج منجزة بأصباغ ثابتة. وكانت الطريقة المستخدمة منذ القِدم تتلخص بتغطية جزء من القماش بمقاوم، مثل الشمع، ثم يجري تغطيسه في صبغة أو لون بحيث يظهر التصميم إما بلون الصبغة أو بغيابه، حسب الطلب. وكانت المطرزات المتميزة بغزارة ألوانها وتعددها مهمة أيضاً سواءً في زمن الفاطميين أو بعده.

من الجائز أن أهمية الرسم تعاظمت بدورها برعاية الفاطميين. فقد تم انتزاع بعض الشظايا من رقائق «البردي» من أكداس المخلفات في الفسطاط وتبين أنها تحمل صوراً، ومعظمها موجود حالياً ضمن مجموعة الأرشيدوق راينر في ڤينا بالنمسا. وقد كشفت

أحدث الحفريات العلمية التي جرت بالقرب من القاهرة عن شظايا لرسوم على الجدران في خرائب أحد الحمامات، وهي تعزى إلى القرن الحادي عشر. وبالإمكان أيضاً رؤية رسمين في متحف الفنون الإسلامية بالقاهرة، ويبدو على أحدهما تخطيط لزخرفة مزججة (سيراميك)، وكلا الرسمين ينتسب إلى القرن الحادي عشر.

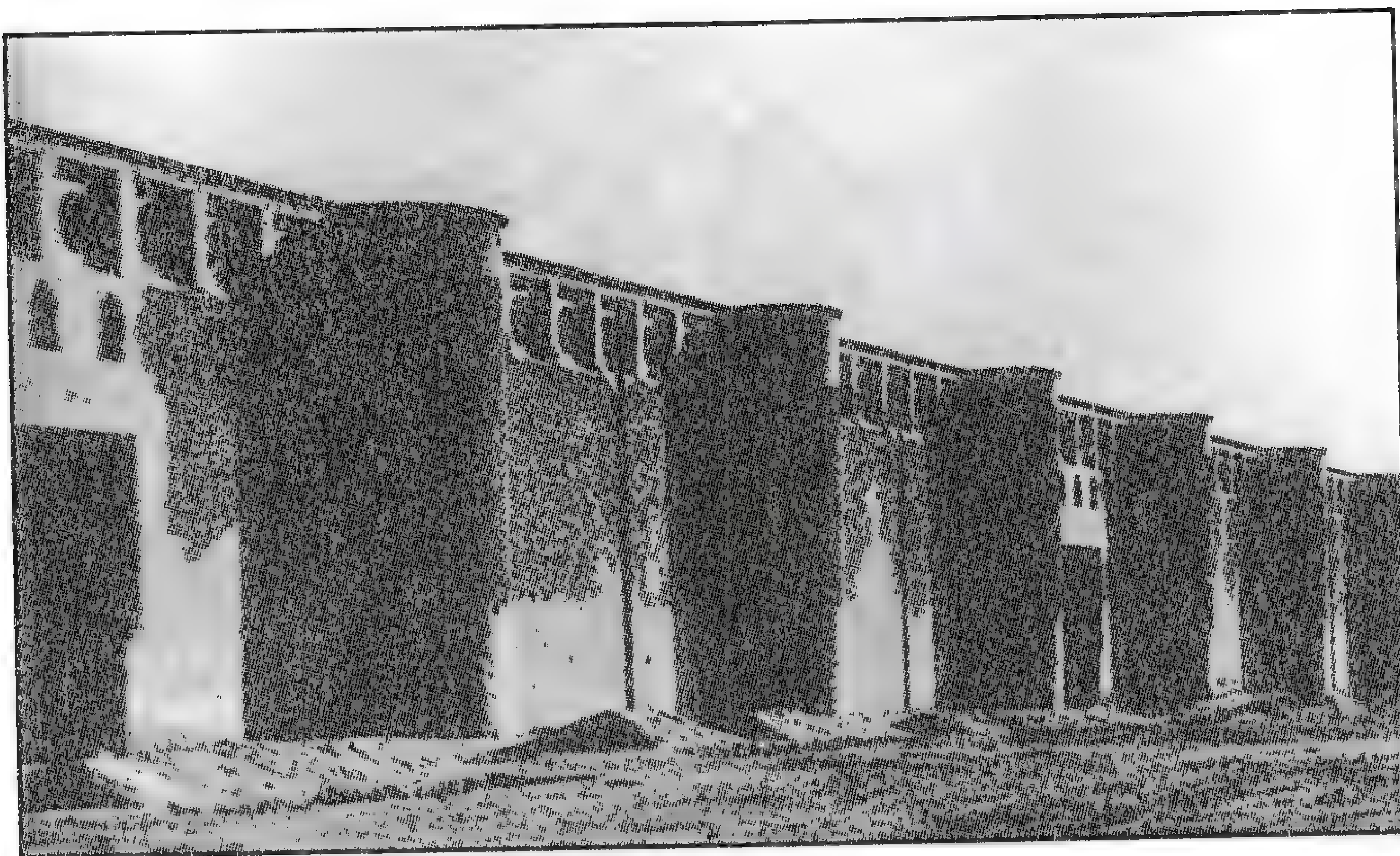




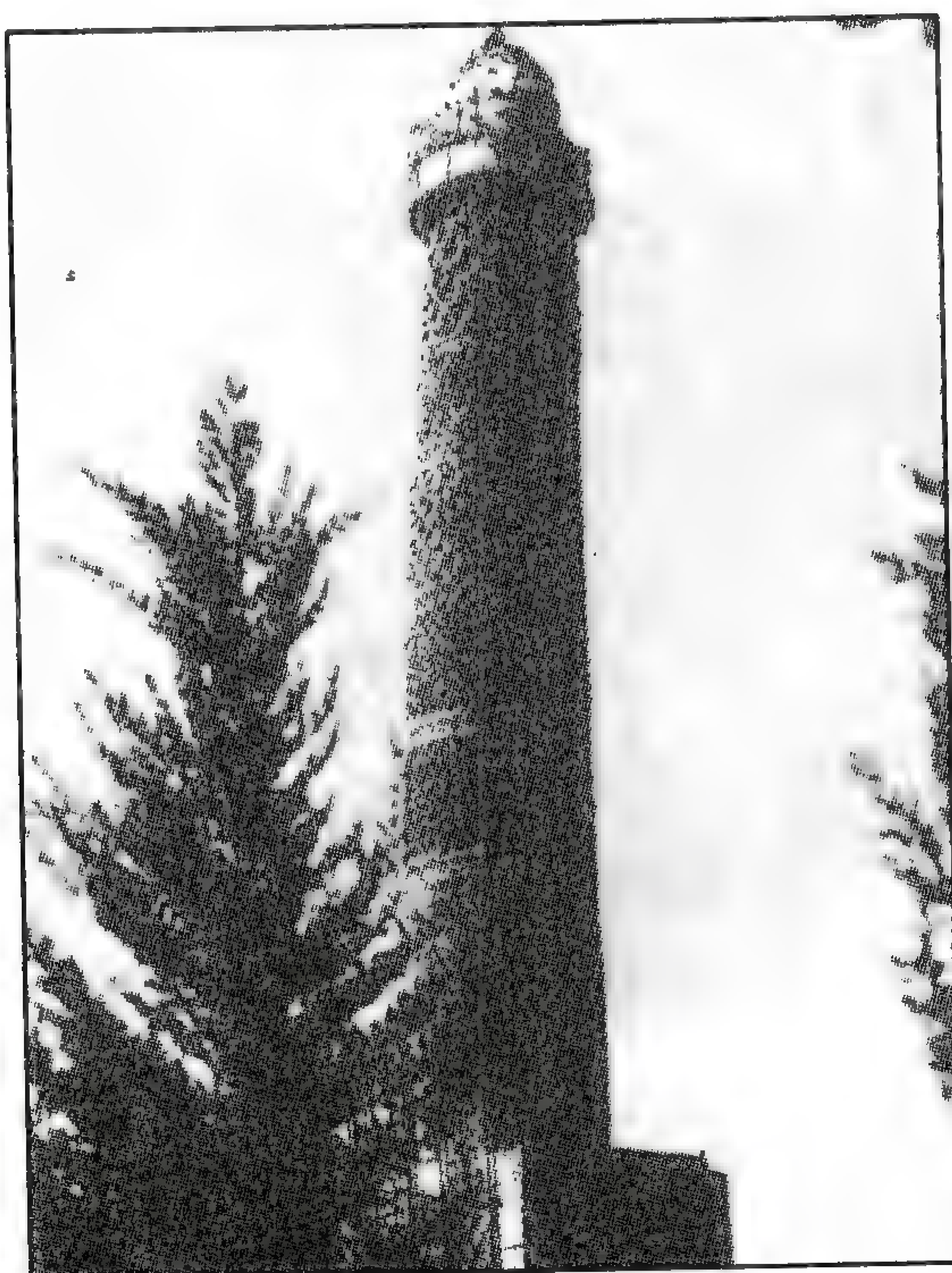
الفصل الخامس

بلاد الرافدين
من القرن العاشر إلى القرن الثالث عشر

تُعد الحقبة التي تألقت فيها سامراء سمواً (836م-885م)، بقدر تعلق الأمر بالفنون، من أروع فترات التاريخ الإسلامي؛ إذ لم يحصل قط في السابق مثل هذا الزخم الكبير في البناء على مدى فترة قصيرة من الزمن، أو أن يكرّس هذا القدر الهائل من التزيينات البارعة لمثل هذا العدد الكبير من البيوت والجوامع والقصور على حدٍّ سواء. ومثلما يعجب المرء لهذا الحقل الغزير من الآثار فإنه، في الوقت ذاته، ليندهش بالعصر الذي تمخض عن هذا البذل والرخاء ويشعر بالأسى للمصير المؤلم الذي آلت إليه هذه المدينة التي هُجرت واندرست بالسرعة ذاتها التي شيدت فيها وازدهرت. وفي العام 883م أصبحت بغداد العاصمة من جديد وبقيت كذلك حتى استباحها المغول في العام 1258م. لكن يبدو أن الحقبة التي مرت بها بغداد، بين تأسيسها ثانية وغزو المغول لها، لم تشهد ذلك الدفق الكبير في الأنفاق والثراء الذي شهدته في العصر السابق. وفي الواقع، لم



المسجد الكبير في سامراء



الجامع الكبير في الموصل

يكن للخلفاء العباسيين في هذه الحقبة من الزمن تلك القوة التي كانت بحوزتهم في الماضي، فقد أضحوا دمىً في أيدي وزرائهم البويهيين. وعلى الرغم من الرعاية الكبيرة التي حظيت بها الفنون بلا ريب، والمباني الكثيرة التي شيدت آنذاك حتماً، فقد تعذر النفاذ إلى أطلال بغداد القديمة ولم تشهد مدينة كبيرة لذلك العصر هذا المدى الواسع من التنقيبات في بلاد الرافدين.

مما يثير الفضول والاستغراب معاً أن أهم أثر فني وصل إلينا من تلك السنين الخوالي، والذي يمكن نسبته إلى بغداد بثقة مطلقة، هو أكثر المواد هشاشة - الورق! إنه القرآن الكريم، المحفوظ حالياً ضمن مجموعة «تشيستربيتي»، الذي جرى استنساخه وزخرفته في بغداد في العام 1000م، إنه مكتوب بخط النسخ الأنيق، وعلى كثير من حواشيه أطر زخرفية للنص مثمنة الشكل أو ما يماثلها. هناك على جوانب الصفحات مقطع لأشكال نباتية مؤسلبة، تشبه الموضوعات (الموتيفات) التي تظهر على بعض الأواني الفضية الساسانية. إن التحلية الهندسية، مع ذلك، لها نكهة فن آسيا الوسطى التي طورت في ما بعد بصورة ملموسة من قبل السلاجقة في البلاطات الفسيفسائية بجوامعهم في آسيا الصغرى. إن تحليات ذات سمة هندسية مماثلة جرى استعمالها في عدد كبير من النسخ المتأخرة للقرآن الكريم، لكن قلة منها تماثل في روعتها هذا المثال المبكر الذي يمثل كذلك أول كتاب يمكن نسبته إلى بغداد - المدينة التي احتلت لاحقاً مكانة مهمة في مضمار الرسم التوضيحي للكتاب المدني (غير الديني).

نحن نعرف عن فن شمال بلاد الرافدين أكثر مما نعرفه عن جنوبها على أي حال حيث يوجد هناك حجر جيد، وحتى في حالة عدم القيام بأي تنقيبات، وندرة ما بقي من الآثار العمرانية في الوقت الحاضر، فهناك الكثير من المنحوتات الحجرية التي تُركت ملقاة فوق الأرض. كانت كلها منحوتة بأسلوب فردي مستقل. وهناك سلسلة من المحاريب الشائقة ما تزال موجودة تفصح عن هذا الأسلوب، وبعضها محفوظ الآن في القصر العباسي ببغداد الذي حُوِّل إلى متحف، والبعض الآخر ما يزال في موقعه في الموصل وما حولها. غير أن في أحد أكثر المحاريب استهواءً، الذي يعود إلى القرن الثاني عشر، تلعب الهيئات البشرية دوراً في زخرفته. وتجدر الإشارة إلى بعض المنحوتات الحجرية التي تزين

الكاتدرائية الأرمنية على جزيرة (اشثامار) على بحيرة (وان) المقامة بين الأعوام 915م-921م، إذ أنها -كما أوضح البروفسور أوتو دورن- تكرر العديد من (الموتيفات) المستخدمة في الرسوم الجدارية لسامراء. كانت الصلات بين أرمينيا وشمالي بلاد الرافدين قائمة، وبقيت كذلك لقرون عدة، وبعد حوالي مئتي عام حكم الموصل والمنطقة التابعة لها بدر الدين لولو، من العام 1233م-1259م، وعلى الرغم من أنه كان مسلماً إلا أنه في الحقيقة أرمني المولد.

إن الموضوعات (الموتيفات) التي تحاكي رسوم سامراء ومنحوتات (اشثامار) تظهر أيضاً على منحوتات العاج المصنوعة في بلاد الرافدين بين القرن العاشر والثاني عشر؛ ومن أهمها قرون الشراب المعروفة باسم (أوليفانت Oliphant) التي يوجد أنموذج جميل منها في الأخص في المتحف الاسكتلندي الملكي في أدنبره. وقد كانت الموصل حتى القرن العاشر منعزلة إلى حدٍّ ما، إذ أنها خضعت لحكم الحمدانيين من العام 929م-991م، الذين حافظوا على استقلالهم خلال انحسار الحكم العباسي، ومن بعده صارت إمارة مستقلة أو ما شابه ذلك.

في منتصف القرن الحادي عشر خضعت بغداد لحكم السلاجقة، وقد أشّر قدومهم استمرار اضمحلال حكم الخلفاء على الرغم من استعادة قوتهم السياسية في القرن الذي تلاه. وتبرز لدينا أسماء ثلاثة من الحكام السلجوقيين هم: طغرل بك فاتح بغداد، وألب أرسلان (1063م-1072م) الذي توغل في آسيا الصغرى، ومالك شاه (1072م-1092م). وتتعلق بنا ذكرى ألب أرسلان بفضل الإناء الفضي البديع الذي صُنع له في العام 1066م، والموجود الآن في بوسطن. مع ذلك، فإن أهم شخصية في هذا العصر هو الوزير الأعظم ناظم الملك الذي استحوذ على مقاليد الحكم في الولاية حتى وفاته في العام 1092م. لقد كان حقاً شخصية فذة: مثقفاً وحكيماً ونصيراً للأدب وراعياً للفنون سواءٌ أكان في فارس أم في العراق. في فارس، مثلاً، يعزى الفضل إليه في إنشاء الحجرات المقببة الجميلة والأجزاء الأخرى التي أضيفت للمسجد - الجامع في أصفهان، التي أُكمل بناؤها في العام 1121م-1122م. ويعود الفضل إليه أيضاً في إرساء قواعد الدولة على أسس متينة والمحافظة على مجد العاصمة بغداد وسمعتها، والتي صمدت بثبات حتى قدم

المغول بعد منتصف القرن الثاني عشر. ولم يكن هذا الأمر هيّناً، فقد شهد غربي العالم الإسلامي عصراً من القلاقل والاضطرابات بدأ باحتلال القدس في العام 1099م. ولم ينته إلا بانتصارات صلاح الدين الأيوبي حوالي العام 1170م.

على الرغم من ندرة الأعمال الموثقة تاريخياً، إلا أن بإمكاننا أن نستنتج بأن الأعمال الفنية تواصلت على الأصعدة كافة في بلاد الرافدين خلال القرنين العاشر والحادي عشر، لكن الاختلاف بين منتجات بلاد الرافدين وفارس صار أقل شأناً. وبقدر معرفتنا الحالية، فإن مدرسة جلية المعالم لبلاد الرافدين لم يتسنّ تمييزها إلا حوالي نهاية القرن الثاني عشر، وهذا يصح أساساً على الرسوم الصغيرة (المنمنمات). في ذلك العصر شهدت أرجاء بلاد الرافدين كافة إنتاجاً واسعاً من الرسوم التوضيحية الخاصة بالكتب المدنية وبنوعية عالية حقاً، وبالإمكان جمعها تحت عنوان (مدرسة بلاد الرافدين) حصراً. بعض هذه الرسوم يمكن نسبته إلى بغداد، والبعض الآخر إلى الموصل وما حولها، ويبدو أيضاً أن هناك معامل مهمة في البصرة والكوفة كما هي الحال في أماكن أخرى شمالي البلاد الرافدين، مثل ديار بكر، وفي منطقة حلب شمالي سوريا. وليس من السهل دائماً التثبت من انتساب المنتجات إلى هذه المنطقة بالذات أو إلى تلك.

إن أصناف الكتب التي احتوت رسوماً توضيحية محدودة نسبياً، فقد شملت أطاريح طبية، وكتباً عن الحيوان، ومجلدات معدودة من الشعر الغنائي، وأهم من ذلك كله الكتب التي سجلت مغامرات البطل في ما سميت بمقامات الحريري أو مجموعاته. إن الأمثلة المستقاة من هذا الكتاب الأخير تتصف بجاذبية خاصة لأن الموضوع يتسم بنهج هزلي وبحيوية في التصوير، ورسامو هذه المدرسة كانوا أساتذة قدامى في هذين النهجين.

إن أبكر ما خلفته هذه المدرسة مما يمكن تحديد تاريخه هو نسخة من أعمال جالينوس الطبية (Galen) المحفوظة الآن في دار الوثائق الوطنية بباريس. كان قد جرى استنساخها في العام 1199م لشخص يدعى محموداً، لكن لسوء الحظ ليس من إشارة تشير إلى الموقع الذي أنجزت فيه. إن واجهته عمل رائع حقاً، وهي تصور شخصاً تحيط به هالة كأنها قمر هلال مؤطر بأفعى، وكلا الموضوعين مستوحيان من موروث بلاد الرافدين القديم، وقد تكرر ظهور الأفعى في نحت ناتئ (ريليف) على باب الطلسم الجميل في بغداد في العام



الوارث وأصدقاؤه قبل انفصالهم - مقامات الحريري

1221م، لكنه تعرض للنسف مع الأسف في العام 1917م. لكن هناك رسوماً توضيحية جمة في الكتاب، بعضها يتعلق بالعقاقير وطرق تحضيرها، وبعضها الآخر خاص بتنقية الأعشاب التي تصنع منها هذه العقاقير. وفي بعض هذه الرسوم التوضيحية يبدو المزارعون منهمكين في أعمالهم، وكثير من المشاهد يتسم بالحيوية والبهجة على الرغم من الطريقة التقليدية التي تم بها رسم الأشخاص، ببعدين، والتي تبدو الهيئات بموجبها جميعاً على المستوى نفسه وتظهر كأنها صور شبحية إزاء خلفية مفتوحة. وهناك نسخة أخرى لأعمال جالينوس في ڤينا مشابهة لها إلى حد بعيد لكنها أقل «روحية»، ومن المحتمل أنها تعود إلى

وقت لاحق. وكلا النسختين منجزتين في الموصل، إذ إن عدداً من الأشكال أقرب من ناحية الأسلوب إلى الأشكال المتضمنة في كتابي التبشير السريانيين اللذين تمت تحليتهما هناك حوالي العام 1220م وأحدهما موجود في المتحف البريطاني والثاني في الفاتيكان.

إن العمل المضاهي الآخر الذي يمكن نسبته إلى الموصل أيضاً، أو إلى ما حولها، هو نسخة من كتاب «الأغاني» المستنسخ في العام 1217م. هناك في الأصل عشرون مجلداً ضمن هذه المجموعة، لكن ستة منها فقط ما تزال قيد الوجود؛ واحد في كوبنهاغن، ثلاثة في القاهرة، واثنان في اسطنبول، ولكل منها رسم توضيحي واحد على الواجهة، يمثل، في مجلدين اثنين، شخصاً راكباً، وفي مجلدين آخرين يبدو الشخص نفسه متربعاً على عرش، وفي الخامس يُرى وفي حضرته اثنتان من الملتمسات، وفي السادس تظهر مجموعة من النساء، الراهبات في الأغلب، وهن منهمكات في رقصات طقوسية تنمّ عن التطهير. وفي كل هذه الحالات يبدو العمل عظيماً وفخماً ومؤثراً. وقد بُذلت عناية فائقة لنماذج الأقمشة التي صنعت منها الألبسة مما نجم عنها تأثير زخرفي وفخم في الوقت نفسه.

إن أسلوب هذه الرسوم ربما يناقض تلك الرسوم الموجودة في نسخة من الرسالة الطبية لـ (ديوسكوريدس Dioscordies) في اسطنبول (في عهد أحمد الثالث، 1229م) حيث الأشكال مقتبسة بوضوح من الأنموذج البيزنطي. وهناك نسخة أخرى مقسمة حالياً بين مكتبة «أيا صوفيا» في اسطنبول (الآن في مكتبة السليمانية) وبين عدد من المجموعات الخاصة، وهي مؤرخة بالعام 1224م، ومن الجائز أنها نُفذت في بغداد.

على أي حال، إن الهيئات أطول من تلك التي في المخطوطات المنفذة في الموصل، وقد بُذلت عناية أوفر في نمذجة الألبسة، وأقل من ذلك في معالجة النماذج الزخرفية التي تزيّن المنسوجات التي صُنعت منها، وهذا ما يمكن تبيّنه في تلك الرسوم التوضيحية التي تصوّر أفراداً أو موضوعات، مثل دكاكين الكيماويين أو معامل العقاقير.

وهناك صور أخرى تصور معامل الأدوية ببساطة وببعدين فقط، ولكن بواقعية ملحوظة، في حين أن الحيوانات التي برفقتهم التي تبدو على بعض الصفحات تشبه تلك التي تظهر في كتب الحيوان المصورة.

في هذه الرسوم إذن يمكن العثور على بعض أروع ما أنجزته هذه المدرسة من الرسوم التوضيحية الصغيرة (المنمنمات)، وبخاصة في رسوم (كليلة ودمنة)، وأحسن نسخها موجودة في دار الوثائق الوطنية بباريس التي يمكننا نسبتها إلى حوالي العام 1222م. إنها تحوي ما يقارب اثنتين وتسعين منمنمة، وكلها معبّرة بصورة استثنائية على الرغم من أن منحاها بأكمله يبعدين. وفي كل هذه الصور يبدو أن الرسام قد تسلل إلى أعماق الحيوانات التي عالجها، في حين أن الصخور والأشجار والزينات الأخرى متضمنة بفتنة وبهجة غريبتين. في هذه الكتب ينحصر الموضوع إجمالاً بالحيوانات، أما في الأعمال الأخرى فقد كُرِّست الطاقات المبدعة نفسها للتشخيص في تصور البشر وفي التعبير عن أهوائهم.

كما أوضحنا سابقاً، فإن أحد الكتب المفضلة لهذا العصر هو ما عُرف باسم (مقامات) الحريري الذي يعاد فيه سرد مغامرات البطل (أبو زيد السروجي) في الأصقاع المختلفة وفي ظروف متباينة للغاية. وهناك ثلاث نسخ مهمة للغاية لهذا الكتاب ما تزال موجودة إلى اليوم وكلها محفوظة في دار الوثائق الوطنية بباريس، إضافة إلى نسخة رابعة في لينغراد وخامسة تالفة جداً في اسطنبول. إن أقدم هذه النسخ التي يمكن نسبتها إلى أوائل القرن الثالث عشر معروفة باسم واسط الحريري. إن منمنماتها منفذة بأيدي ثلاثة أشخاص يمكن تمييزهم لكن عملهم كان متماثلاً إلى حد بعيد. وهناك عناية فائقة مكرسة للنسق في جميعها. ومن المحتمل أنها رسمت في منطقة الموصل، ولا ريب في أنها تدين بفضل كبير للرسامين المسيحيين في تلك المنطقة الذين كانوا يتولون تنفيذ رسوم كتب الإنجيل السريانية المشار إليها آنفاً. إن للهيئات كلها هالات على النسق البيزنطي، لكن الأسلوب يتميز في أساسه عن ذاك الذي في الفن البيزنطي، أو بعبارة أخرى عن فن القسطنطينية ومرتكزاته، كما يتضح بجلاء في ما لو قورنت الرسوم برسوم مجلدات ديوسكوريدس في اسطنبول التي مرّ ذكرها حيث الشخوص طويلة وأنيقة، والألبسة معالجة بطريقة كلاسيكية، والخلفيات الذهبية بيزنطية تماماً. إن العمائم التي يرتديها الأشخاص هي التي تؤشر إلى أن المنمنمات إسلامية.

إن النسخة الثانية للحريري الموجودة في دار الوثائق الوطنية بباريس، التي تعود بتاريخها إلى العام 1222م/ 1223م، أكثر صقلاً من تلك التي سبقتها، وقد ابتعدت عن

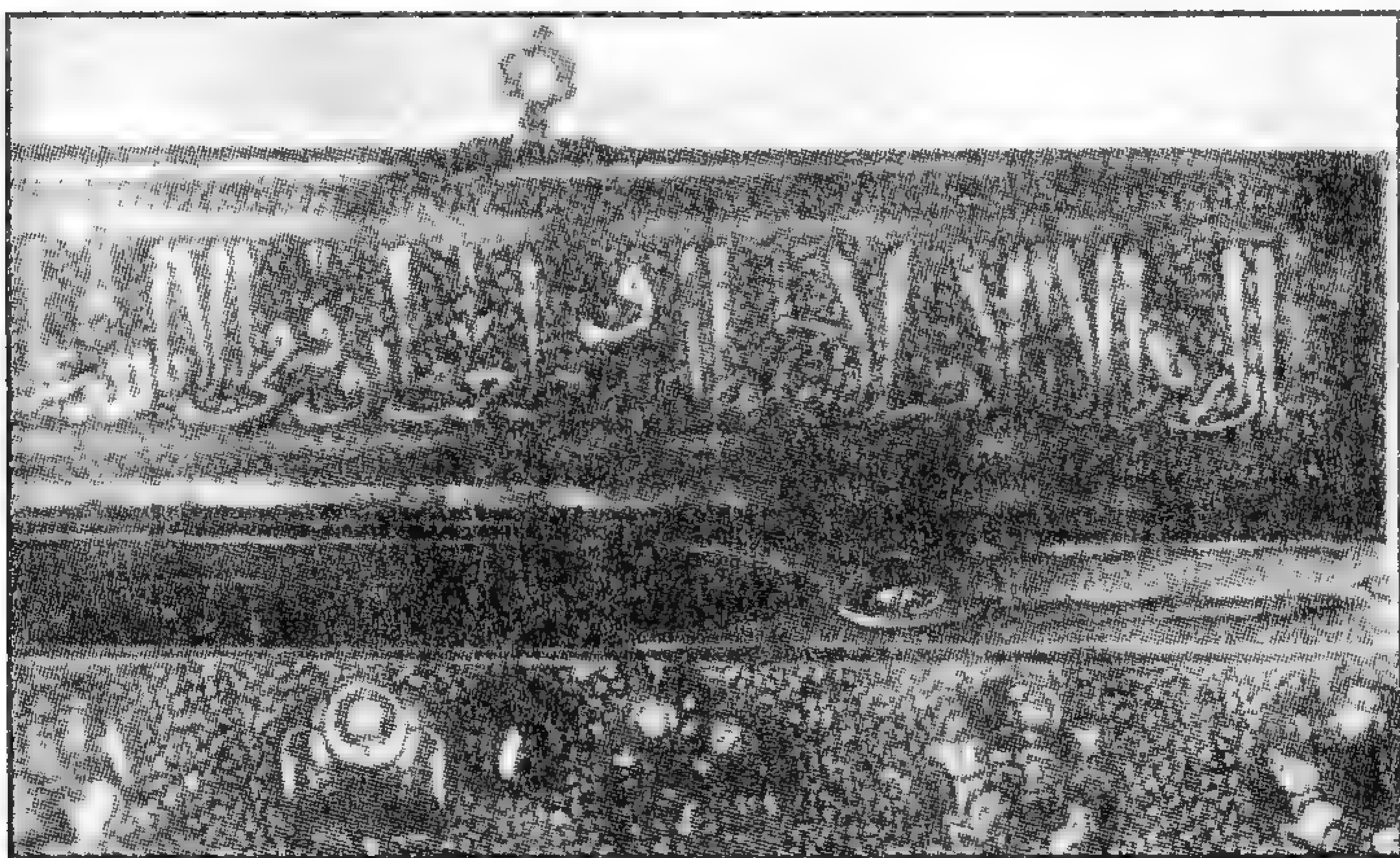
الأنساق المسيحية الأولية في أن الشخصيات كلها لا هالات لها. إن الوجوه، أيضاً، أكثر فارسية، وأن عناية أكبر قد كرست للتفصيل. وأكثر من هذا وذاك أهمية هي حقيقة أن الفنان كان أكثر اهتماماً كذلك في محاولة إبراز شخوصه بخلفيات ذات أبعاد ثلاثة. وهذا الهدف يتجلى إلى مدى أبعد في المخطوطة الأخيرة للسلسلة المشهورة باسم «شيفير الحريري» المؤرخة بالعام 1237م. إنها موقعة باسم يحيى بن محمود الواسطي، ومن المؤكد أنها رسمت في جنوبي بلاد الرافدين، وربما في بغداد. إن العمل يتميز بنوعية فاخرة جداً، والأشخاص معبرون للغاية، فمعظم التكوينات جميلة بحد ذاتها، والألوان مفرحة ومشرقة ومؤثرة بدرجة ملحوظة. إن الأشجار، الشكلانية نوعاً ما، والطريقة التي تم بها تحديد الشخوص بمستويين، وطبيعة أنماط الوجوه... كلها تشهد على إرثها العريق. لكن هناك في بعض الصور تعقيداً جديداً ونظرة جديدة، كتلك التي في الجزر الشرقية، وهي صفحة جديدة حري بها أن تكون إيذاناً بمرحلة مهمة جداً في تطور رسم المنظر الطبيعي في الفن الإسلامي.

مع أن تزيينات المخطوطة تؤلف أكثر النتاجات متعة وأصالة لهذا العصر في بلاد الرافدين، فقد صنعت أعمال معدنية رائعة أيضاً، وبخاصة في الشمال. في إينزبروك، بالنمسا، هناك صحن برونزي يعد أكثرها إثارة مزخرف بالمينا، ويحمل اسم الأمير أورتوكيد الذي حكم إقليم الموصل من العام 1114م حتى العام 1144م. إنه مثال متفرد، يرينا قدراً كبيراً من التأثير البيزنطي سواء أكان في تقنيته أم في زخرفته، في حين يُقرن اسم الموصل بمثال آخر مميز تماماً ومن مجموعة إسلامية خالصة تسنى لها أن تزدهر في العالم الإسلامي كله، باستثناء إسبانيا والأجزاء الغربية من شمالي إفريقيا. إنه يتميز بتقنية صعبة جداً في ترصيع زخرفة الفضة، وأحياناً النحاس، على محور مركزي من البرونز، وقد تطورت هذه التقنية، وبخاصة في زخرفة الأباريق الطويلة والكوز والشمعدانات الكبيرة.

من الصعب الجزم في ما إذا كانت هذه التقنية قد طورت في الموصل أولاً، فقد أثير التساؤل في الآونة الأخيرة إن كان لهذه المدينة الأولوية في هذا الشأن أو أن الأسبقية في ذلك لصالح شرقي فارس، غير أن الموصل كانت دون ريب مركزاً مهما على الرغم من قلة

الأمثلة المتوافرة لدينا في الواقع، والتي يمكن نسبتها إلى الموصل بثقة مطلقة. إن أهمها هو الإبريق الموجود في المتحف البريطاني المعروف عادة باسم (إبريق بلاكاس). إنه مؤرخ بالعام 1231م وموقع عليه بالعبارة التالية (صنعه شوجا بن مانا من الموصل). ونشير كذلك إلى كوز عُثر عليه في همدان موقع عليه (علي بن حميد من الموصل). وهناك عدد من الأوعية تحمل اسم (بدر الدين لولو) الذي كان في بدايته من الأتابكة، ثم أصبح حاكماً مستقلاً على الموصل خلال الحقبة الممتدة من العام 1218م حتى العام 1262م. وهذه الأوعية يمكن نسبتها إلى مدينة الموصل بثقة شبه أكيدة. ويمكن أن ينسب إلى الموصل، أو إلى حلب أيضاً، عدد من الأوعية التي تحمل، كجزء من زخرفتها، ميداليات تضم هيئات، إما مندمجة مباشرة على الغرار المسيحي أو أنها قريبة الشبه في أسلوبها من تلك التي تظهر في تزيينات كتب التبشير السريانية.

كانت هذه التقنية شائعة جداً كذلك في سوريا، ومن المحتمل أنها انتقلت من هناك إلى مصر، وتظهر تواقيع صُنّاعها الحرفيين المنتسبين لهذين البلدين على عدد لا بأس به من هذه الأمثلة. وهناك أشياء أخرى يمكن تشخيصها بالقياس على تصاميمها التي هي أشبه ما تكون أحياناً بتصاميم محفورات الخشب المصرية أو السورية. إن اللفائف النباتية المؤسلبة والأنساق العربية في الزخرفة (الآرابسك) والخطوط المنقوشة بالخط الكوفي تؤلف عناصر مهمة في هذا المضمار.



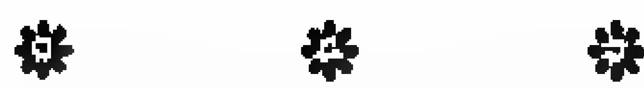
مقلمة من النحاس المنقوش من الموصل

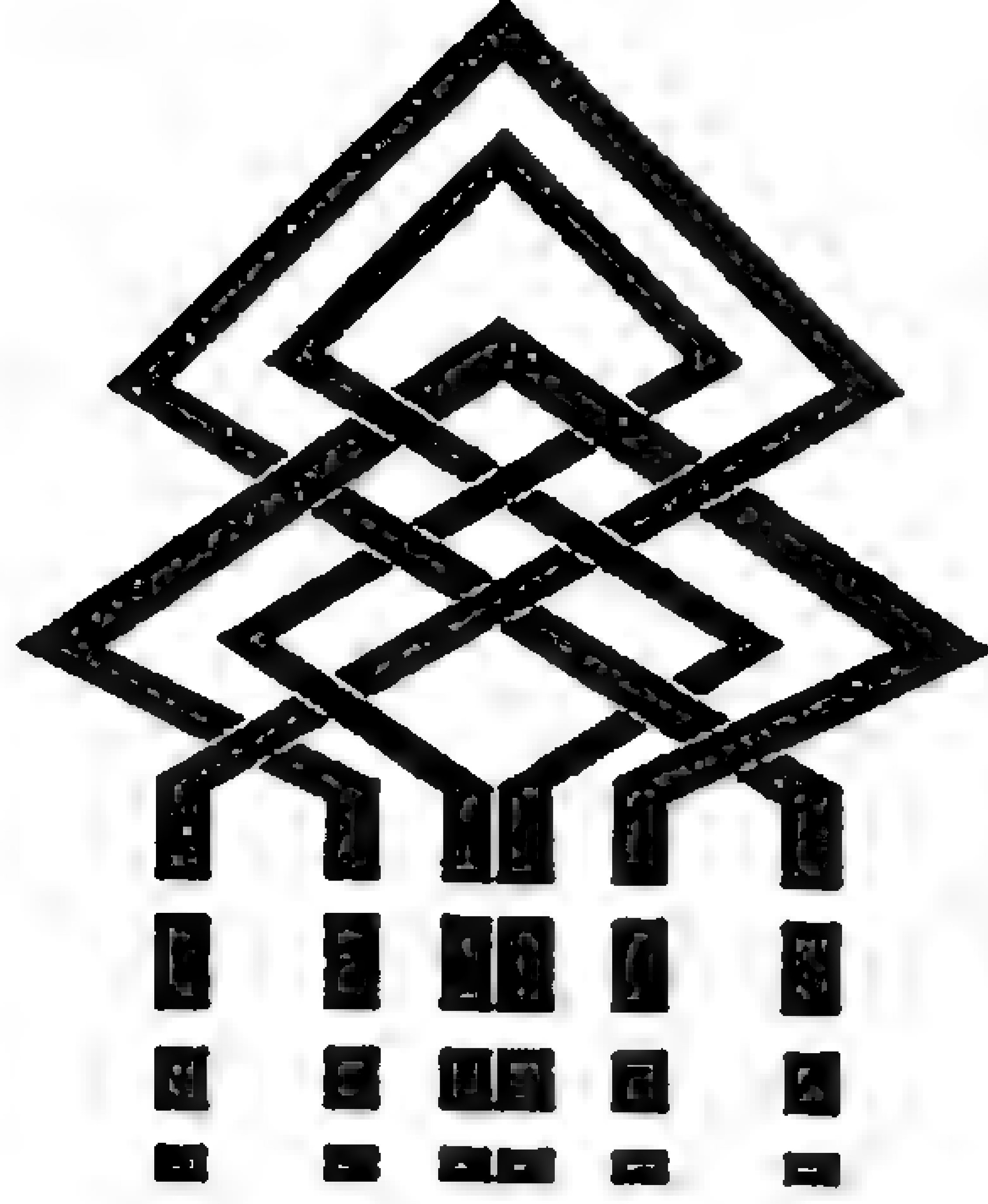


مشكاة من الزجاج المموه من الموصل

مع بروز سلطان الدولة الأيوبية (1171م-1250م) أضحت سوريا المركز - الأساس للعالم الإسلامي الغربي. في الرقة، بمحاذاة بلاد الرافدين. كان يقع أهم مركز لصناعة الخزف، في حين تبوأت دمشق مركز الفكر والثقافة. أنتجت الرقة خزف (السكرافيتو) والسلع المنمذجة والمرسومة، وبعد العام 1170م أو نحوه، صارت تنتج الأوعية اللماعة الصقيلة ذات اللون البني الداكن المميز، على أرضية زرقاء في الغالب. إن صُنّاع الخزف الذين عملوا هنا اتبعوا النماذج الفارسية عن كثب، على الرغم من أن

الأوعية التي أنتجوها كانت أثقل وزناً وأخشن ملمساً والعجائن أكثر ليناً وأسهل تفتتاً. وفي العام 1259م اكتسح المغول الرقة، ويبدو أن صناعة الخزف بعد هذا التاريخ اضمحلت وكادت أن تندثر. بدلاً منها، صارت دمشق أكثر أهمية واستمر الإنتاج متواصلاً بفضل السلطان بيبرس الذي أوقف زحف المغول في عين جالوت في 3 أيلول 1260م، وبذا نجا غربي سوريا من الدمار الذي قاست ويلاته فارس وبلاد الرافدين. ونتيجة لذلك، فإن مدرسة الرسم القديمة لبلاد الرافدين التي انكفأت في موطنها الأصلي تركت إرثاً ما لبث أن تطور في سورية، من ثم انسلّ إلى مصر، حيث شاع إنتاج المنمنمات الجميلة جداً في رعاية السلاطين المماليك حتى أواخر القرن الرابع عشر. وعلى الرغم من أن انبعاث الرسم ثانية في فارس حوالي العام 1300م يدين بفضل كبير لأعمال مدرسة بلاد الرافدين القديمة، إلا أنه كان، في الأساس، أسلوباً فارسياً جديدا محضاً تطور هناك، ويدين بفضل كبير مماثل لآسيا الوسطى كما كان مديناً لفن العالم العربي القديم. ومنذ ذلك الحين فما بعد، اعتلى العرب في الغرب، والفرس في الشرق، المسرح من جديد.





الفصل السادس

سوريا ومصر
في القرنين الثاني عشر والثالث عشر

خلال الحقبة الأخيرة من القرن الحادي عشر وبداية القرن الثاني عشر لم يشهد الوضع في سوريا الاستقرار أبداً. فقد استولى السلاجقة على القدس في العام 1071م، ومن بعدهم الصليبيون في العام 1099م، وكانت حلب وأنطاكية مسرحاً للقتال فوق أراضيها باستمرار. وقد رزح الجزء الساحلي تحت قبضة الصليبيين زمناً طويلاً، ولم يتحقق أي نوع من الوحدة والاستقرار إلا بظهور صلاح الدين الأيوبي على الساحة في النصف الثاني من القرن الثاني عشر. ومنذ ذلك الحين فلاحقاً أضحى مصيرا سوريا ومصر مرتبطين معاً، وتطورت فنون كلا البلدين بعده يداً بيد. وبفضل رعاية الأيوبيين (1176م-1250م) أولاً، وأكثر من ذلك في ظل المماليك (1250م-1517م)، ازدهرت الفنون بدرجة ملحوظة. وعلى الرغم من نشوء أبهى البنايات في القاهرة، العاصمة، إلا أن سوريا بدورها عرفت أجمل الأعمال صغيرة القياس. ففيها أُنجز الكثير من أفخر أنواع

الخزف والكثير من أرق مصنوعات الزجاج بقدر -إن لم يتجاوز- ما أُنجز في الموصل، وفيها جرى ترصيع الأعمال المعدنية الأكثر تعقيداً، وفيها أُنتج بعض أروع أعمال الخشب المحفور، والعديد من الأنسجة المحاكة بمهارة فائقة، وفيها ايضاً رسمت بعض المنمنمات التي حظيت باستحسان المماليك وإعجابهم.

بقدر تعلق الأمر بالخزف، تعد الرقة، الواقعة على ضفاف الفرات بمحاذاة سوريا وبلاد الرافدين، أهم مراكز صناعته في الأزمنة المبكرة. ولا بد أن صلات وثيقة كانت قائمة باستمرار بين هذه المدينة وفارس، إذ إن بعض سلعها الخزفية كانت منمذجة على النسق الفارسي مباشرة، وبخاصة النُّجف البراقة والأوعية الملونة بالأسود والأزرق التي شاعت على نطاق واسع في القرن الرابع. وقد احتفظت المدينة بمكانتها المهمة حتى تم تدميرها على أيدي المغول في العام 1259م. في الرقة نشأت صناعة آنية «الباربوتين» سواء أكانت غير المزججة منها أم تلك التي تحمل زخرفة منمذجة تحت تزجيجات خضر أو زرق، على الرغم من صعوبة التمييز بين السورية منها وتلك المصنوعة في بلاد الرافدين أو الأنواع المختلفة لفارس. وكان يتم إنتاج النُّجف البراقة أيضاً. لكن أكثرها أهمية كانت تلك التي لها بدن رملي أبيض وزخرفةٌ بالأسود أو الأزرق أو الأرجواني، مرسومة تحت التزجيج. وكانت الجرار الكبيرة ذات الفوهات الواسعة شائعة. وفي بعض الأحيان، كانت الزخرفة المرسومة تقرن بتصميم «السكرافيتو Sgraffito» الرهيف، كما في الوعاء الكبير ذي السمكتين الموجود في متحف دمشق. إن الحركات المتثنية للسمكتين تدل على سطوة حقيقية للتصميم، ومثل هذه البراعة تميز مجموعة كبيرة من أعمال الرقة. على أي حال، غالباً ما يصعب التفريق بين منتجات الرقة وتلك المنتجة في أماكن أخرى في سوريا أو في مصر. فقد تطور أسلوب الرقة في الرصافة ودمشق معاً بعد أن تم القضاء عليه في موطنه الأصلي، كما جرى تقليد منتجات الرقة في الفسطاط. فالمزهرية الجميلة من القرن الثالث عشر، الموجودة في متحف دمشق -مثلاً- يمكن أن تكون من إنتاج الرقة أو دمشق أو الفسطاط سواءً بسواء.

إن مشكلة انتساب المنتجات إلى مواقعها الأصلية غالباً ما تكون أكثر تعقيداً لأن الخزف، في الحقيقة، شهد حركة انتقال واسعة، ولذا يتعذر الجزم في ما إذا كانت الأشياء

التي وُجدت في المراكز المختلفة قد صُنعت فيها حقاً، وتلك هي الحال دائماً باستثناء «راكب الحصان»، وهو نحت خزفي مؤثر جداً عثر عليه في الرقة وموجود حالياً في متحف دمشق. إنه مصنوع من عجينة بيضاء ملساء، وقد كُسي بتزجيجات بالأزرق والأصفر الباهت (الكريم) مثل تلك المسماة بسلع (لاكابي) لفارس. إن زي الراكب ونمط وجهه هما بنمطٍ شرقي جلي... كذلك الذي يسم الكثير من الأعمال الفارسية لأوائل القرن الثالث عشر. لذا، فبوسعنا اعتبار هيئات الرقة مقتبسة من فارس وقد راجت بفضل رعاية أحد الحكام السلاجقة في القرن الثاني عشر. مع ذلك، وعلى الرغم من مثل هذه الملابسات فبإمكاننا أن ننسب أنماطاً معينة من خزف أواخر القرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر إلى دمشق. فمنتجاتها من التنانير يمكن تمييزها بسبب ثقلها وأبدانها الخشنة نوعاً ما. وبالإضافة إلى الأوعية، كانت القوارير ذات الفوهات العريضة و«الألباريللي» رائجة بخاصة. كانت الزخارف تنفذ بكساء لماع بالأزرق والأسود، وتحتوي على أنساق عربية كبيرة (أرابسك Arabesque) تمت معالجتها بحدة وخشونة، وعلى طيور وأسماء، وقلما تظهر عليها أشكال آدمية. وبعض هذه القطع يعود تاريخها، كما يستدل من نقوشها، إلى حوالي منتصف القرن الرابع عشر. وفي القرن الخامس عشر كانت الآنية الزرقاء والبيضاء، على غرار النمط الصيني، تصنع في دمشق أيضاً.

هناك شظايا متفرقة لأوعية كثيرة متشابهة جداً في زخرفتها، لكنها إجمالاً أصغر حجماً، وصلتنا من ركام المخلفات في الفسطاط. وهذه غالباً ما تحمل تواقيع صانعيها على قواعدها ويستشفّ منها أنها تعود لمصريين، ولذا فمن الواضح أن الأوعية التي وقعوا عليها هي من صنع محلي، ولهذا السبب فهي تؤلف مجموعة حقيقية للفسطاط. وقد صُنِّعت بعض النُجف اللماعة الجيدة بزخارف «الأرابسك»، أو بطيور، مرسومة بأسلوب منحرف صلب، في الوقت الذي انتشرت فيه السلع الزرق والبيض بعد العام 1400م مثل انتشارها في فارس وسوريا.

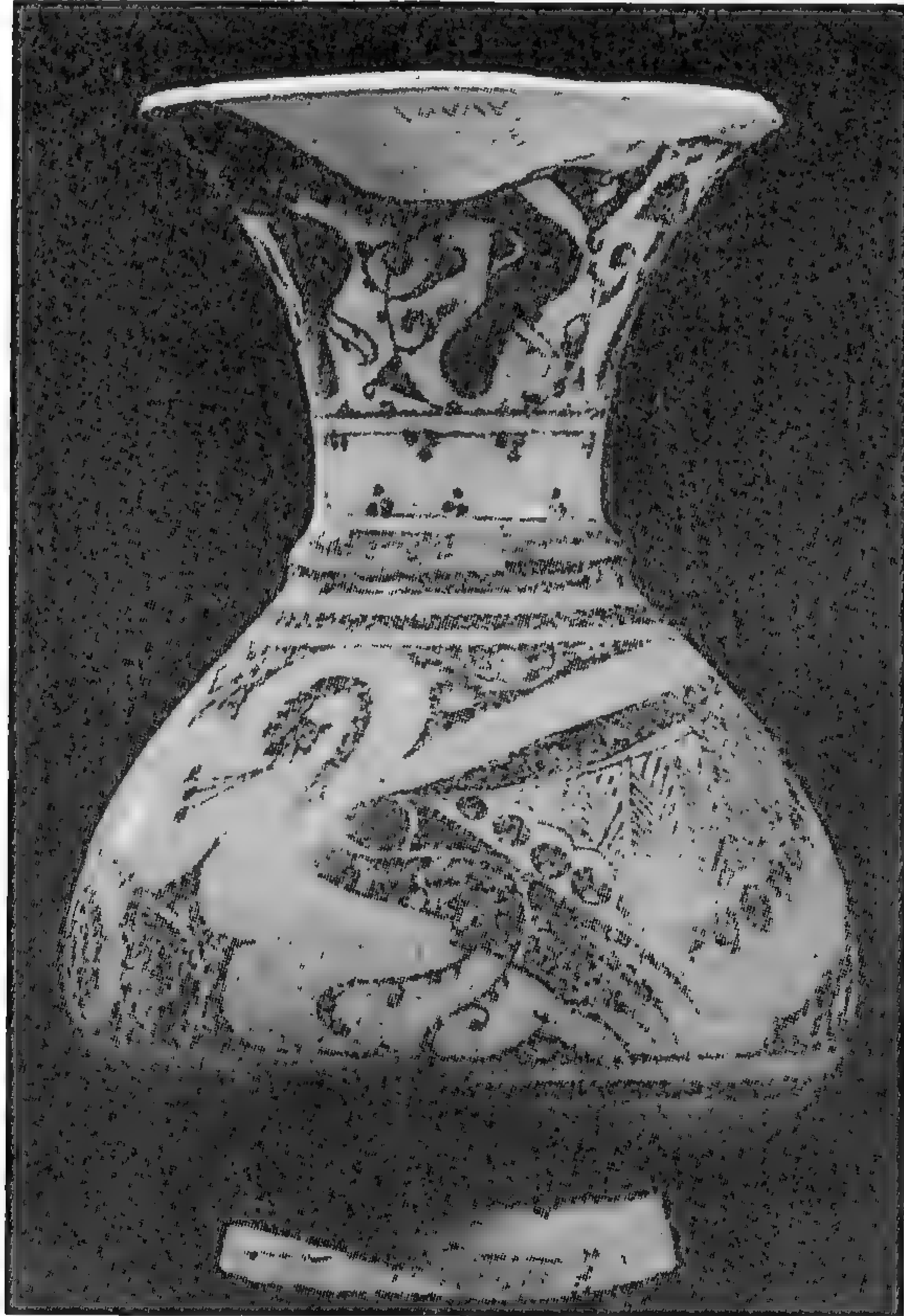
بإمكاننا أيضاً أن نقرن نمطاً آخر من الآنية إلى الفسطاط بثقة مطلقة، وبالتحديد ذلك الذي يتسم: أولاً بزخرفة بتقنية «السكرافيتو»، وثانياً بالبني الغامق المزجج بأتون نار عالية، وثالثاً بقاعدته العالية وغلبة الأشكال الجانبية العميقة، وأخيراً ببدنه السميك

والثقيل. كان هذا في الحقيقة أكثر الأنماط تميزاً للفسطاط، ونحن حين نتحدث عن أوعية الفسطاط فإننا نعني عادة هذه الأشياء. كانت الزخارف، إضافة إلى الطيور والحيوانات المتخيلة، التي اقترن استعمالها أحياناً بتقنية «السكرافيتو» في مناطق أخرى، غالباً ما تحوي أيضاً طيوراً بأجنحة مشرّعة أو أقداحاً بأعناق طويلة والتي كانت تستعمل رموزاً للإعراب عن الرفعة والنبالة خلال عصر المماليك. وغالباً ما ظهرت في أعمال فنية أخرى أيضاً وبخاصة في الأوعية الزجاجية المرصعة بالمينا. وكان رسم السمك الذي قلما يظهر في أماكن أخرى مألوفاً في الفسطاط. وجرى استخدام الخط استخداماً بارعاً وبطريقة تفصح عن خصائصه الزخرفية.

كانت سوريا مهمة على الدوام كمركز لأعمال الخشب والتطعيم. والواقع أن هذه الحرفة ما تزال مزدهرة فيها حتى اليوم أكثر من أي مكان آخر في العالم الإسلامي. إن بعض الألواح المحفوظة حالياً في متحف دمشق ربما تعود بتاريخها إلى أوائل القرن العاشر وهي ترينا الأسلوب المبسط الذي اعتمد على الحفر فقط، وبعده طُبِّقت تقنية ترصيع الخشب بالعاج والعظم وعرق اللؤلؤ، ثم تطورت هذه التقنية في مصر وشمالي إفريقيا على التعاقب. هناك، على أي حال، كانت التصاميم الهندسية هي المفضلة، وفي الأعمال المبكرة كانت هذه التصاميم أكثر انسيابية عادة واعتمدت على أشكال نباتية مؤسلبة أو على (الأرابسك). إن محفورات الخشب التي تعود إلى وقت أبكر غالباً ما تعكس تأثير المجموعة الثالثة التي استشعرناها في زخارف سامراء الجصية، إذ إنها لجأت إلى استعمال الطريقة المنحرفة المميزة أو ما تُعرف بـ «التقنية المشطوفة».

هناك فن آخر تعد سوريا البيئة المثلى له هو صناعة الزجاج. والواقع أن السوريين كانوا على الدوام أساتذة هذه التقنية بأنواعها منذ العصور المبكرة، إذ إن معظم الأنواع الفاخرة من الزجاج الروماني كان يصنع في هذه المنطقة، وغالباً ما يُنسب التطور المبكر لهذه الصناعة إلى الفينيقيين الذين عاشوا حيناً من الدهر على الحزام الساحلي. وقد استمرت هذه السطوة التقنية الفائقة على مر العصور الإسلامية، فقد كانت السلع الزجاجية المنمذجة - والزجاج المقطع- تصنع خصيصاً لعلية القوم من المسلمين. غير أن ما يفوق كل هذه السلع شأناً هو الزجاج المرصع بالمينا، وهي تقنية سبق أن عُرفت في

العصور الرومانية لكنها حظيت برعاية الحكام المسلمين وبلغت منزلة رفيعة جداً، وبخاصة في زخرفة أشكال مميزة من القناديل، ونعني تلك التي تمتلك قاعدة كبيرة منتفخة ومقطعاً علوياً يصل بينهما خصر ضيق. وبإمكاننا أن ننسب النماذج المبكرة جداً منها إلى القرن الثالث عشر، لكن معظمها يعود إلى القرن الرابع عشر أو إلى ما بعده. وغالباً ما كانت تتم زخرفة الكؤوس الكبيرة والقناني ذات الأعناق الطويلة بمينا مماثلة، وهناك في الأخص نوع جميل منها يعود إلى عصر المماليك وهو محفوظ في ڤينا حالياً. ويؤلف الخط الكوفي أو النسخ أغلب أشكال الزخرفة المألوفة آنذاك. وفي مصر، فإن موضوعات ذات معانٍ تبجيلية، مثل الكأس أو النسر بجناحين مشرعين، غالباً ما يتم تضمينهما كجزء من الزخرفة.



مزهرية من الخزف مزينة بالطاووس والأزهار من دمشق

من الصعب الجزم متى بدأ تطوير تقنية ترصيع البرونز بالفضة أو النحاس في سوريا، أو في ما إذا كانت قد استقيت أصلاً من الموصل، لكن من الثابت أن نوعاً جيداً يسمى بالصنف الموصلي كان يصنع هنا، وبخاصة في حلب ودمشق، منذ أوائل القرن الثالث عشر فما بعد، وربما انتقلت هذه التقنية من سوريا إلى مصر. فالأحواض والأباريق وسائر الأوعية كانت مألوفة في مصر، لكن أكثر الأشياء ذيوعاً، والتي كانت تتم تحليتها بهذه الوسيلة، هي الشمعدانات ذات القواعد العريقة التي لا غنى عنها في تأثيث الجوامع الفخمة، ويعد أحدها، المؤرخ بالعام 1317م الموجود في متحف بيناكي في أثينا، أنموذجاً لهذا الصنف الذي ربما يعزى إلى سوريا. لكن الحرفيين المصريين بدورهم لم يكونوا أقل براعة، وأحد أجمل الأمثلة على هذه التقنية ما أطلق عليه «معمودية القديس لويس» الموجود في متحف اللوفر بباريس، الذي ينبغي اعتباره عملاً مصرياً. وكما الحال في كثير من الأمثلة المدنية (غير الدينية) فإن هيئات بشرية مؤسلبة، تضمنتها الميداليات أحياناً، كانت تؤلف جزءاً من زينة الشمعدانات على الرغم من أن تلك المكرسة للجوامع لا تتضمن سوى نقوش خطية أو نماذج نباتية شكلانية. ومن بين الهيئات الظاهرة على «معمودية القديس لويس» صورة رجل يدعى سالار الذي أسره بيبرس، وعاش أولاً في كنف قالاوون ثم في رعاية خليل، ثم أصبح نائباً لملك مصر، وبهذا الاستدلال يمكننا أن نرجع تاريخ هذا الوعاء إلى ما بين الأعوام 1290م-1310م.



وعاء من النحاس المضغوط من سوريا

إذا ما صُنفت أعمال الزجاج والمعدن والخزف كلها فنوناً، فلربما يثار التساؤل في ما إذا كانت المنسوجات وبعض أعمال الخشب لهذا العصر أو في أواخره، ينبغي ألا تعد فنوناً صرفاً. في الأنسجة، حلّت التصاميم صغيرة القياس والنماذج الخطية محل الموضوعات (الموتيفات) ذات القياس الكبير التي سادت في الأزمنة السابقة، وزحفت المطرزات تباعاً لتحتل مكانة المواد المحاكة بالنول؛ وعلى الرغم من جودة هذه المنتجات بعامة إلا أنها كانت تفتقر إلى الفخامة التي كانت تتسم بها الأعمال التي سبقتها، وجاذبيتها تكمن في ما تحتويه من تفصيلات أكثر من تكويناتها. إن أعمال الخشب، المنحوتة والمرصعة، بما تتضمنه من ولع بـ (الأرابسك) المتشابك والنماذج الهندسية الصغيرة، يصعب اعتبارها فناً عظيماً على الرغم من مهارتها المذهلة، إذ غالباً ما تتراءى مملّة بعد لأي. إنها ربما تصلح للغرض الذي صُنعت من أجله، كالأبواب والمحاريب وغيرها، لكن من النادر أن يُنظر إليها بالمنظار الذي يُنظر به إلى أعمال الزجاج أو الخزف.

مما يثير التساؤل أيضاً في ما إذا كانت صناعة السجاد تُعدّ من مآثر النُّسّاج المصريين لذلك العصر أم لا، فقد كُشف عن شظايا في الفسطاط، وإحداها تعود في الحقيقة إلى العام 821م، في حين حُدِّدت تواريخ أجزاء أخرى، قياساً على أصولها الأسلوبية، بالقرن العاشر فما بعده. وهنا يطالعنا السؤال مجدداً في ما إذا كانت أصول هذه القطع المتشظية قد صنعت محلياً أو أنها مستوردة من مكان ما. فمما لا شك فيه أن تجارة نشطة للاستيراد من تركيا كانت قائمة في القرن الرابع عشر. وبحلول القرن السابع عشر شاع استعمال كلمة (كيرين Cairene) لوصف نوع خاص من السجاد المصنوع في مصر. وهذه الأنماط من السجاد كانت تنفرد بتصاميم هندسية مميزة مستلهمة من أرصفة الرخام لا من أنساق الحدائق كما هو حال سجاد فارس، أو من تصاميم المساجد كما هو شأن السجاد التركي. إن الحقيقة القائلة بأن تصاميم مماثلة تركت بصماتها في أعمال الخشب للحقبة الوسطى في مصر، إضافة إلى معرفتنا بمهارة النُّسّاج المصريين في نواحٍ أخرى أبكر عهداً، تدعم الرأي القائل بوجود صناعة محلية للنسيج، وبأنها -إن وُجدت أصلاً- فلا بد أن تكون قد تأسست منذ القرن الثامن أو التاسع.

ربما يصح القول، إلى حدٍّ ما، إن رسم المنمنمات للمدرسة المملوكية هو ذو طابع متخشب جاف ويسهل تمييزه عن العمل المبكر المنجز في بلاد الرافدين. إن الهيئات هنا تشبه، نوعاً ما، اللُعب أو الدمى أكثرمن شبهها لأفراد أحياء، ومعالجتها زخرفية صرف أكثر من كونها تأويلية. لكن مما يهون من هذا النقص هو التلوين السار البهيج والمسحة (الماتيسية) -نسبةً إلى الفنان الفرنسي هنري ماتيس (1869-1954م)- لبعض التصاميم.

إن أكثر كتب المماليك المبكرة أهمية هي النسخ المنجزة في مصر وسوريا لأطاريح الجيزيري المشهورة عن (الأتمتة Automata) التي دونت أولاً في ديار بكر بين الأعوام 1181م-1206م. إن الأصل لم يعد له وجود، إلا أن النسخ التي كتبت عنها مطابقة لها جداً، وقد ارتؤي أن إحداها الموجودة في ساراي باسطنبول، والمنجزة في العام 1201م تشبه كثيراً النسخ الأخرى للقرن اللاحق، باستثناء ما أضيف إليها من موضوعات معينة تعد جزءاً من الموروث المملوكي الشعائري. وبالإمكان الاستشهاد بكأس مرسوم على أوراق مجلّد مملوكي بمقارنته مع الموضوع (الموتيف) الشعائري نفسه لآنية فخارية من الفسطاط أو لعمل معدني ما. أما المجلدات الأخرى التي احتوت رسوماً توضيحية فتعود إلى الموروث القديم الذي كان مفضلاً في بلاد الرافدين، وهو (حكايات بدبي الخرافية) و(كليلة ودمنة) و(مقامات) الحريري وهكذا. إضافة إلى ذلك، فإن عدداً يسيراً من الكتب احتوت رسوماً توضيحية، مثل الكتاب الموجود حالياً في مكتبة إمبروزيان في ميلانو بإيطاليا، المعنون «دعوة الأطباء» الذي يعود تاريخه إلى العام 1273م وأغلب الظن أنه كُتب في سوريا. إن الإطار التخطيطي، والتوازن المتسق، والتموج، وثنيات الألبسة المتجعدة، والطريقة التي اختزلت بها أطباق الفاكهة أو أقداح الشراب برمزية تحاكي فن القرن العشرين... كلها تؤلف سمات مميزة.

كانت بدايات المدرسة المملوكية ممثلة بنسختين من «مقامات» الحريري الموجودة في المتحف البريطاني، إحداها تعود بتاريخها إلى العام 1273م، ومن أشكالها الأنموذجية منظر رجلين يتجاذبان الحديث في غرفة ذات ستائر معقوفة. إن الألوان براقة ومتضادة، لكن الوجوه أقل تعبيراً من تلك التي تميز عمل بلاد الرافدين. وبإمكاننا أن نلحظ التلوين ذاته في مشاهد الأشكال الثلاثة في الخيمة. إن ترتيب الستائر يماثل التقليد الذي كان سائداً

في العالم البيزنطي منذ العصور المسيحية المبكرة. أما النسخة الأخرى التي تعود إلى العام 1271م فمماثلة للأولى لكنها أكثر أسلوبية، وهذا ما نلمسه لمدى أبعد في مخطوطة محفوظة في متحف بودلين تعود إلى العام 1337م، فبعض الصور تبدو وكأنه قد نظر إليها كأجزاء من أنموذج تقريباً. مع ذلك، فإن العمل يتصف بنوعية عالية ويمكن اعتباره أحد أجمل كتب المماليك التي نعرفها ولو أن الكتاب الموجود في ڤينا، المؤرخ بالعام 1337م، ربما يفوقه شأناً، إذ أن له واجهة رائعة تعدّ ناجحة تماماً من الناحية الزخرفية الخالصة. وعلى الرغم من أنه، أساساً، عمل فني عربي لكنه لا يخلو من التأثير الشرقي. القبعتان، برقوقيتا الشكل، اللتان يعتمرهما اثنان من الموسيقيين هما منغوليتان كلياً، وعمامة الشخص في الوسط هي الأخرى من النوع الذي كان مخصصاً لأمراء المماليك.

حدث تغيير مماثل في كتب صور الحيوان، وعلى الرغم من أن سببه يعود إلى التقدم الذي تحقق في أسلوبية نماذج بلاد الرافدين، غير أنه قد لا يترك فينا تأثيراً عند النظرة الأولى. والحقيقة، مع أن نسخة من (كليلة ودمنة) مؤرخة بالعام 1354م في بودلين، قد نسبت في وقت ما إلى العراق إلا أنها ربما تكون في الواقع أقرب إلى نسخة مصرية أنجزت على غرار عمل أسبق عهداً لبلاد الرافدين. وبالإمكان مقارنة الأشجار التي تظهر في المخطوطة السريانية «للعهد الجديد» الموجودة في المتحف البريطاني بها. إن التلوين أقل بهرجة مما هو مألوف في العمل المملوكي. من ناحية ثانية، هناك نسخة أخرى من «كليلة ودمنة» في دار الوثائق الوطنية تضم منمنمات هي في الأساس زخرفية وتندرج بجلاء ضمن المجموعة المملوكية. إن التطور الختامي الأكثر تطرفاً للأسلوب تمثّل، مع ذلك، في نسخة من كتاب الحيوان المصور «منافع الحيوان» في مكتبة إمبروزيان بميلانو. هنا، جرت أسلبة النبات والطير والحيوان كلها، وتكمن أعظم خاصية للصور في تلوينها البهيج الرائع، لكنه ليس تلويناً طبيعياً بالمرة. إن الكتاب يحتوي على اثنتين وثلاثين منمنمة وهي تقود إلى خاتمة منطقية، لكنها سارة، لعمل المدرسة العربية في رسوم الكتاب المدني التوضيحية.

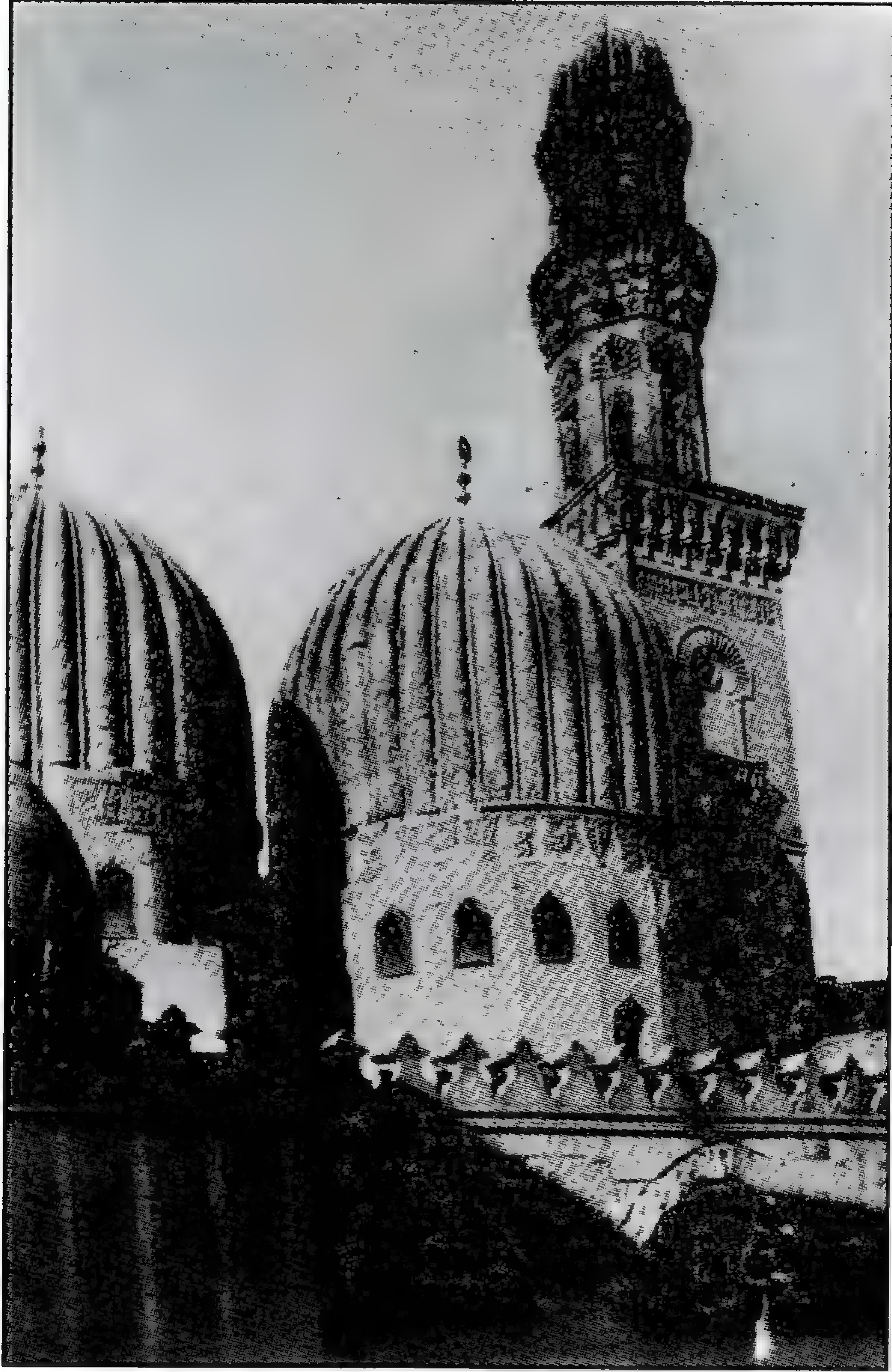
ربما تكون أشهر المنجزات التي تمت في عهد السلاطين المماليك هي المباني التي شيدوها في القاهرة. فبعض السلاطين أقاموا الكثير الكثير منها، ويكاد يكون كل منهم بنى شيئاً، إذ جرت العادة أن يشيد مرقداً ابتغاء الدفن، وتعد قبور الخلفاء من المعالم

البارزة للقاهرة. وبالإضافة إلى المرقد، فقد بنى كل واحد منهم تقريباً مسجداً -وإن لم يكن مسجداً جامعاً كما في العصور السالفة- لكنه أصغر حجماً وأكثر اختزالاً، وقد يوفر للحفار أو الحرفي الفرصة ليظهر براعته في مهنته.

بدأت السلسلة بالمسجد الذي بناه بيبرس (1260م-1277م) خارج المدينة على الطريق المؤدي إلى هيلوبوس. إنه الاستثناء الذي صحّ اتخاذه قاعدة، فقد كان المسجد - الجامع الوحيد لعصره. إنه يتألف من باحة كبيرة مستطيلة مع حرم بستة أجنحة وبثلاثة أجنحة في نهايته الأخرى وعلى جانبيه. إن مدخله الشمالي - الغربي مؤثر في الأخص ويفصح عن مهارة النحات حقاً. كان قلاوون (1279م-1290م) مسؤولاً عن إقامة المدرسة والجامع في القاهرة نفسها، وكانت هاتان البنايتان تشكلان وحدة متماسكة، مع منارة جميلة بأدوار ثلاثة. وقد بنى السلطان الناصر محمد عدة جوامع وقصور ومن ضمنها كلية الناصرية. إن المنارتين التوأم، المشيدتين على حصن أحد جوامعه، فارسيتا الأسلوب في الأرجح، في حين أن هناك في جامع آخر نحتاً ذا نوعية فاخرة جداً. وأخيراً، فإن السلطان الناصر حسن (1347م-1361م) على الرغم من كونه شخصية خسيسة، أقام أحد أجمل الجوامع المشيدة، مع مدرسته، حوالي العام 1361م؛ إنه مرتفع جداً، أشبه ما يكون بقلعة وله واحدة من أعلى المآذن في القاهرة، وربما يكون محرابه ومنبره من أجمل ما يُنسب إلى ذلك العصر.

إن التقليد المعماري الجميل الذي وضع أسسه المماليك قُدِّر له أن يتواصل من بعدهم على أيدي ذوي السلالة المملوكية الشركسية التي تأسست سنة 1382م، واستمرت في الحكم حتى غزا الأتراك العثمانيون مصر سنة 1517م. أسلوبياً، لم يكن هناك انفصام حاسم في نوعية العمل بين العصرين، والجامع والمدرسة اللذان حملا اسم أول سلطان مملوكي شركسي، هو برقوق (1382م-1399م) هما أقرب في أسلوبهما إلى العمل المملوكي الخالص، في حين أن أدوار منارة الجامع التي بُنيت لابنه فراق، خارج الجدران، تذكر بالبنايات الأبكر زمناً، وببناء جامع ابن طولون في الأخص.

في العام 1400م أعاد التاريخ نفسه. فقد صدّ فراق ثانية زحف المغول الذي قاده تيمورلنك هذه المرة. وقد نجم عن انتصاره ليس فقط استمرار عهد الثروة والرخاء



مدفن الأميرين سنجر وسلار في القاهرة

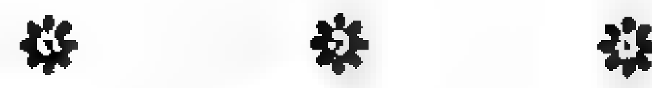
فحسب بل تطور أسلوب نفيس في الفن أيضاً، والذي كان يفتقر بدوره إلى الحيوية، كما شهدت ذلك فارس جراء الغزو المغولي على الرغم من الخراب الذي سببه للبلاد. كانت المباني المصرية كلها فاتنة جذابة وبخاصة المرقد والمدرسة المعروفين بالكتبية (1463م-1496م) في المقبرة الشرقية، لكنهما يبدوان في غاية الكمال وزخرفتهما من الدقة بحيث

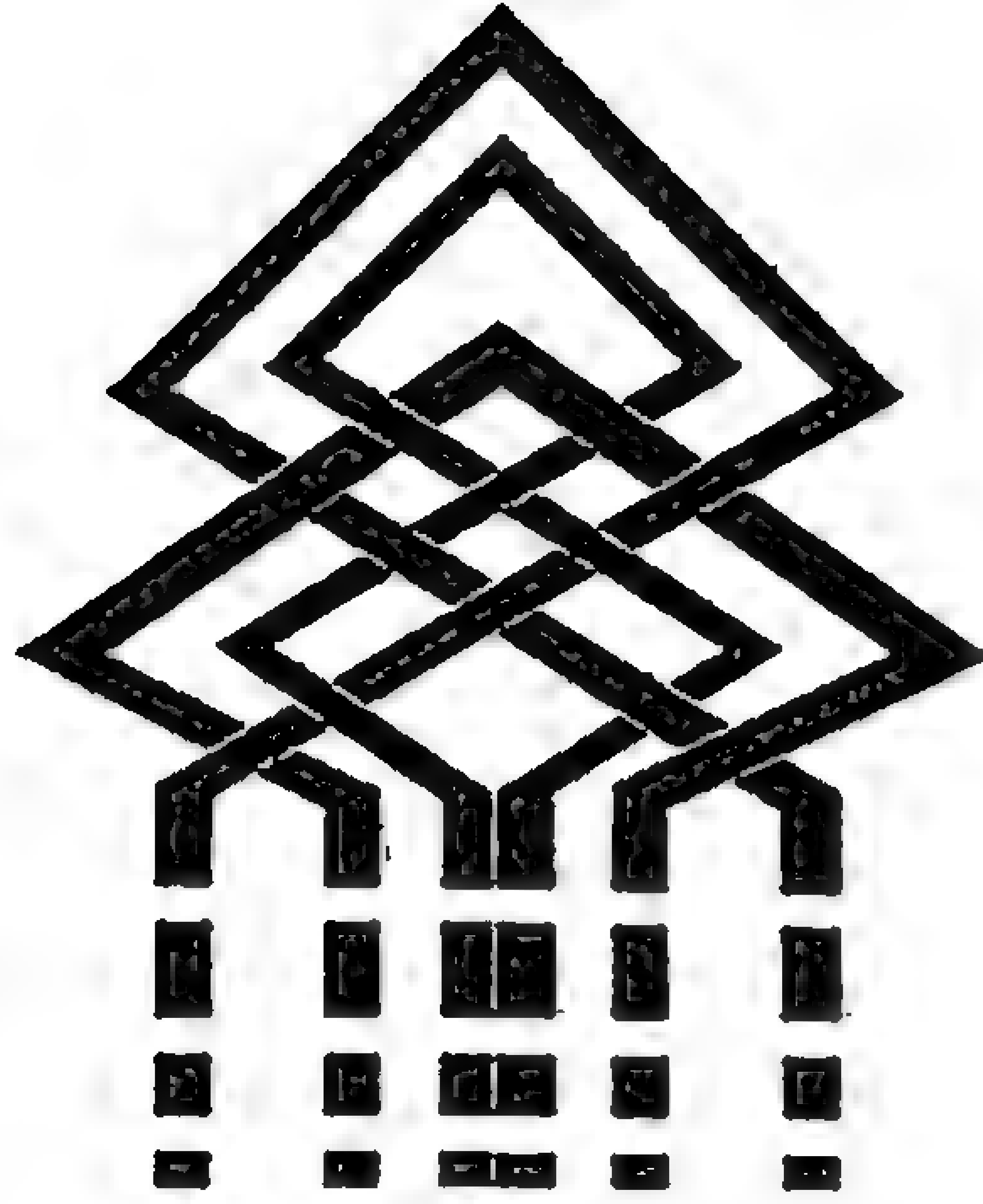


باب الفتوح- القاهرة

تتراءى مفرطة نوعاً ما. وهذا ينطبق مثلاً على النقوش الهندسية التي تزين سطح القبة لجامع الكتبية. والحقيقة أن هذه الأعمال، مع كل ما فيها من فتنة، تمثل الحد الأقصى لأسلوب لم يعد بمقدوره بلوغ المزيد إلا بحدوث ثورة أو تغيير عنيف. قد يقال إنها تؤشر نهاية قصة الفن المصري، إذ في العام 1517م خضعت مصر للسلطان العثماني سليم الأول، وكان آخر مبنى رفيع، هو جامع سليمان على القلعة (1550م-1556م) الذي أنشئ بأسلوب جديد تماماً قائم على الطراز القسطنطيني الذي كان بدوره مستمداً بدرجة لا بأس بها من النماذج البيزنطية.

على الرغم من أن بعض المباني الأخرى في مصر وسوريا كان على غرار الأسلوب العثماني تماماً، كما في جامع سليمان، فإن آخر مظهر للفن الإسلامي هناك كان متأثراً كثيراً بالأنساق العثمانية، وبخاصة في مضماري العمارة والخزف (السيراميك)، وكثير من المباني المشيدة كانت على النسق الذي كان قائماً في القسطنطينية. وفي الوقت نفسه، كان هناك صنف جديد من الخزف يصنع في دمشق والذي يصعب أحياناً التفريق بينه وبين ذاك الذي يصنع في أزنيك بتركيا، على الرغم من أن التصاميم بصورة عامة تميل إلى أن تكون أقل دقة، وصلبة، وأكثر تلقائية، واللون الأرجواني المنغنيزي هو المفضل. إن الخزف الدمشقي يتميز ببدن أبيض أملس مع زخرفة لرسوم أزهار وأوراق شجر بلون أخضر (بلون التفاح) وأزرق وأرجواني باهت، محددة بالأسود إزاء خلفية بيضاء صافية. كانت القناديل والطوس والأوعية الكبيرة الأخرى مألوفة. وقد تم إنتاج أحسن الأعمال منها في أواخر القرن السادس عشر، والكثير منها يستحق أن يصنف ضمن أجمل منتجات الفن الإسلامي. أما في ما يتعلق بالفنون الأخرى فربما تكون المطرزات أكثرها شهرة ويبدو أنها احتلت مكان المواد المحاكة على نطاق واسع.

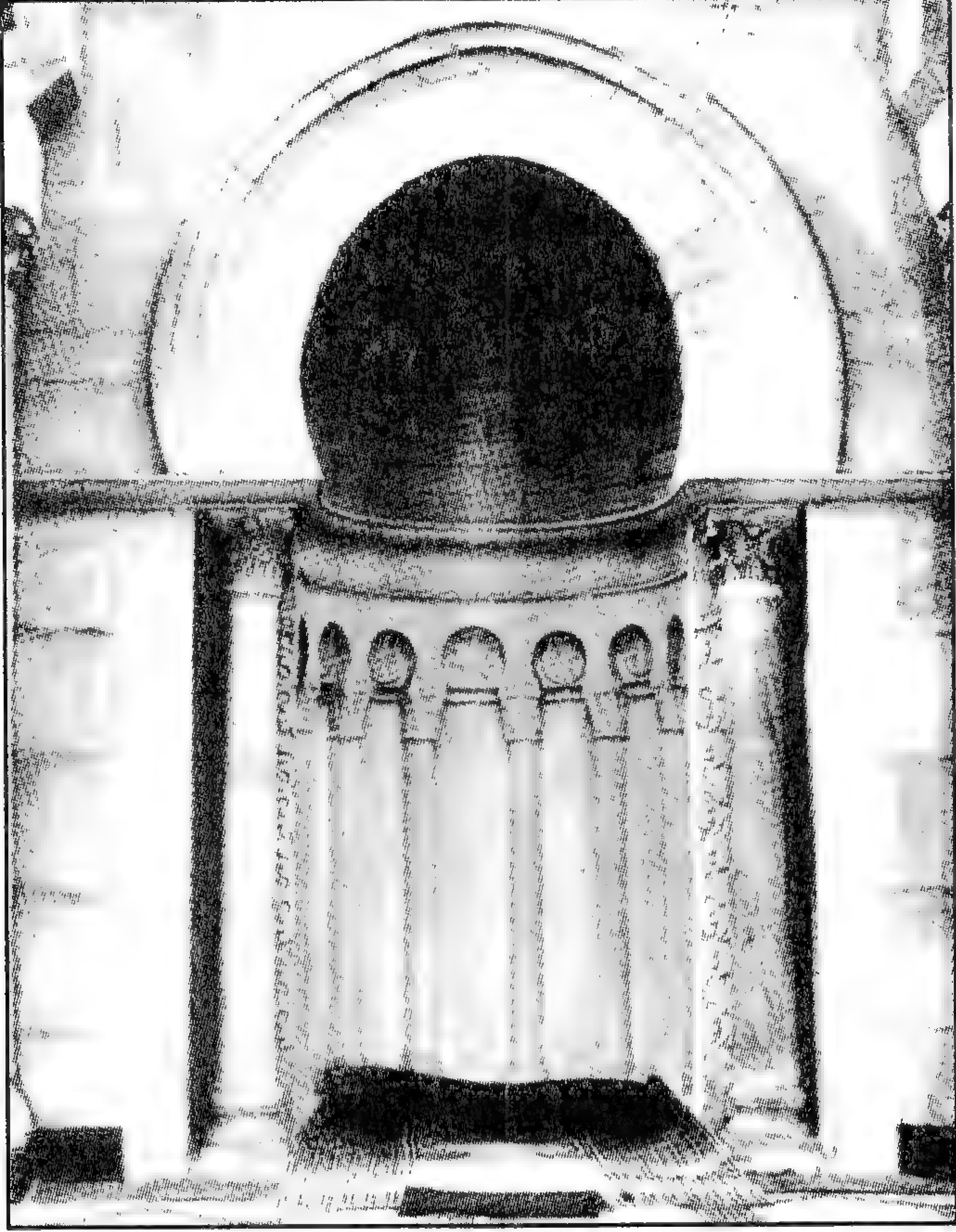




الفصل السابع

الفن الإسلامي المتأخر في شمالي إفريقيا وإسبانيا وصقلية

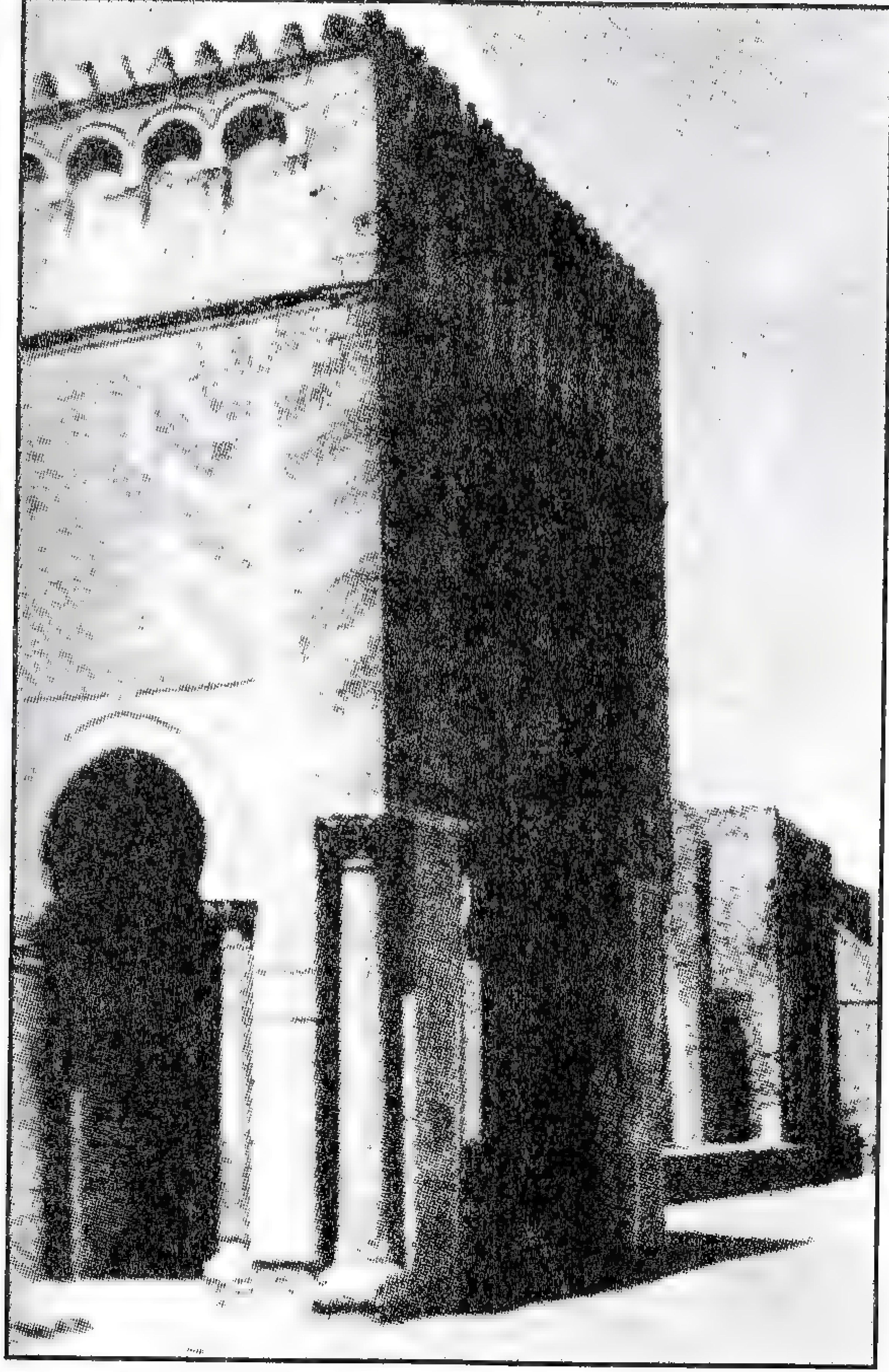
على الرغم من أنه لم يكن هناك حد فاصل بين الطورين المبكر والمتأخر للفن الإسلامي في إسبانيا، غير أن الأسلوب، مع ذلك، تغير تغيراً ملحوظاً بمرور الوقت، وبرزت في الأعمال المتأخرة حالة متطورة ومميزة كلياً اتسمت بزخرفية أكثر وبفخامة أقل مما كانت عليه قبلاً، وعكست بجلاء طبيعة المجتمع الذي نتجت عنه. فقد أشرفت الحكومة المركزية في قرطبة على نهايتها حوالي العام 1090م، وخضعت البلاد لسيطرة عدد من الحكام المحليين. وصح الأمر نفسه بالنسبة لشمالي إفريقيا. ففي كلا هاتين المنطقتين أصبحت المباني أصغر وأقل فخامة، وصارت الزخرفة فيهما أكثر بهرجة وتصنعاً، تعتمد في توجهها على الأناقة أكثر من الهيبة والجلال. ويمثل الجامع الكبير في تلمسان، الذي أنشئ في العام 1082م وجُدِّد بناؤه في العام 1136م، أنموذجاً لهذه المرحلة. إنه صغير نسبياً لكن تزييناته مفرطة. فالقوس، بشكل حدوة الحصان، قد استُغل بدرجة



محراب الجامع الكبير – سوسة

مبالغ فيها، والأقواس ذات المقرنصات المتعددة والعمل الحجري المخروم للقبة كلها معقدة بصورة مذهلة؛ إن تأثيرها رائق ومؤنس لكنها نادراً ما تقارن، كتحفة معمارية مبتكرة، بمبانٍ أخرى مثل جامع قرطبة أو المسجد – الجامع في أصفهان. وينطبق الشيء نفسه على الخزف وسائر الفنون، مهما بلغت من أناقة؛ باستثناء المنسوجات التي تنفرد بعظمة تصاميمها.

عُرف الطور الأول لهذا العصر الجديد، في إفريقيا وإسبانيا معاً، بدولة المرابطين التي تأسست في مراكش بين العامين 1056م–1148م، واستطاعت أن تستحوذ على



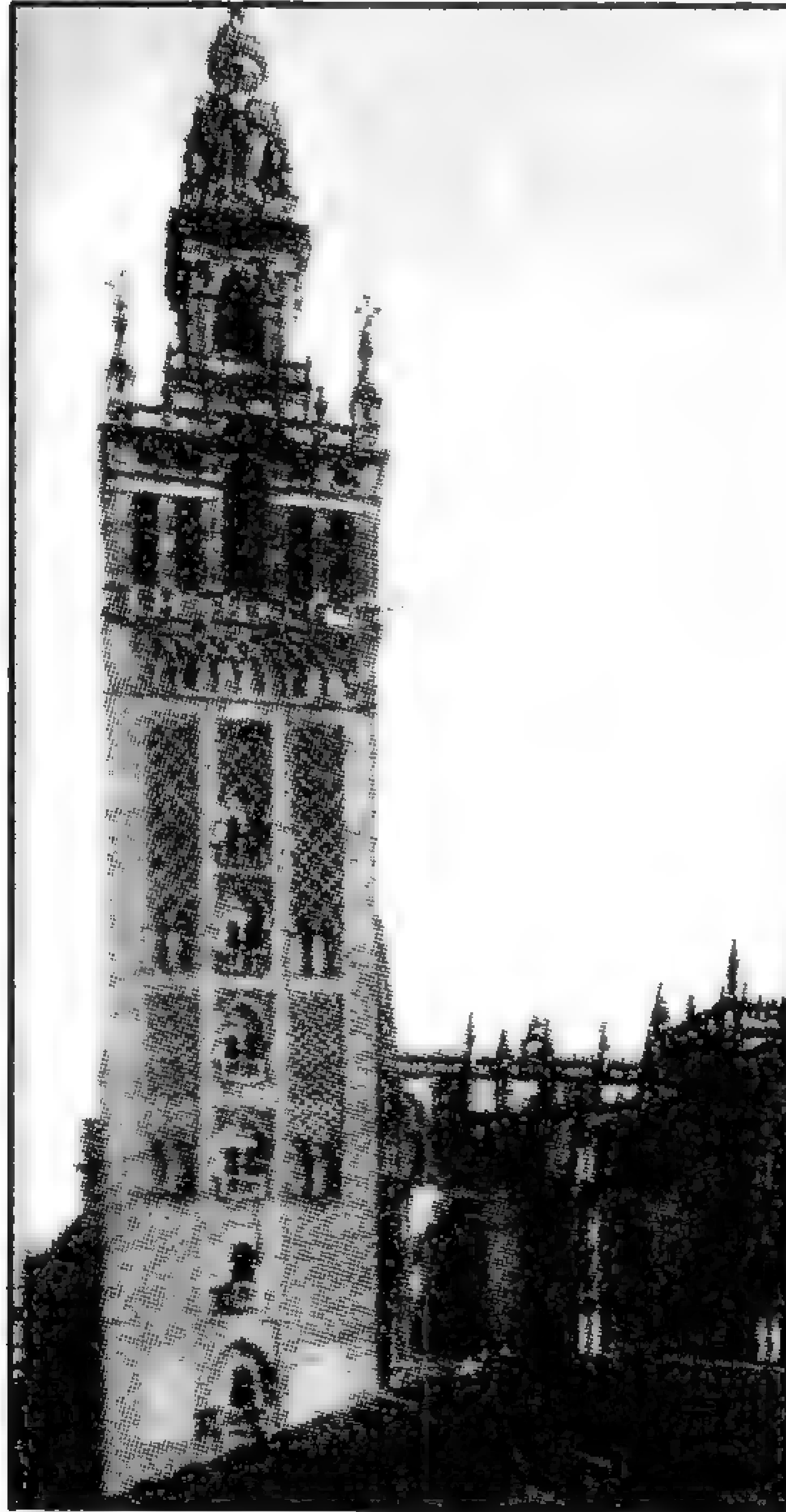
مدخل المسجد الكبير في القيروان

جنوبي إسبانيا كذلك. وقد أعقبتها دولة الموحدين، الأكثر رسوخاً، التي استمرت حتى العام 1250م تقريباً، حين رزحت إسبانيا تحت سيطرة عدد من الحكام المتزمتين من شمالي إفريقيا، المتمسكين بالمثل الدينية تمسكاً عميقاً والمناهضين أساساً لفكرة النصب. كانت عاصمتهم مراكش، وكان جامع الكتبية الذي أنشئ فيها في النصف الثاني من القرن الثاني عشر يعبِّر، ببساطته وتحفظه، عن نزعة الفن الديني لذلك العصر بأجمعه. ولقد اقتصرت التحلية المطنبة على الأعمال المنفذة لأغراض مدنية حيث تم -هنا- إنشاء أشهر الأبنية في أواخر القرن الثاني عشر والقرن الثالث عشر. إن البوابات الكبيرة لمدينة

مراكش، وفي غيرها، ترينا الأسلوب الزخرفي لهذا الفن المدني بأجلى صوره. وكانت أهميتها لا تقتصر على مهمتها في حماية المدخل المؤدي إلى تلك المدن وحسب، بل في استخدامها كمواقع لنشر العدالة وعقد الاجتماعات المهمة.

وفي وقت لاحق، صارت الأبواب رموزاً لسلطان الحكومة حتى إنها استخدمت أحياناً لإضفاء هيبة الحكم القائم. وقد تجسدت الفكرة في العالم العثماني بمصطلح «الباب العالي» الذي كان في الحقيقة المقر الرئيس لدوائر الدولة في القسطنطينية، لكن هذه التسمية صارت تعني الجهاز الحكومي بأكمله.

بالإضافة إلى مراكش، تعالت أهمية عدد من مدن شمالي إفريقيا في هذه المرحلة، وكان أكثرها شهرة مدينة الرباط. كان الخزف يصنع في كثير من هذه المدن، وكان هناك قدر معين من الحياكة. إجمالاً، لم تكن هناك منتجات يعتد بها في الفنون الصغرى يمكن أن تُنسب إلى شمالي إفريقيا، وما صُنع فيه يندرج ضمن الفن الشعبي أكثر من كونه فناً جميلاً.



مئذنة الجيرالدا في إشبيلية

في إسبانيا ساد وضع معاكس تماماً، فهناك كانت الفنون الصغرى أكثر استهواءً من العمارة. وهذا يعود، إلى حدٍّ ما، إلى حقيقة أن عدداً قليلاً من البنايات الإسلامية استطاعت أن تصمد في أعقاب الزحف المسيحي، والواقع أن «الحمراء» وحدها، في غرناطة، تتميز بأهمية معمارية خاصة. اتُّخذت غرناطة عاصمة لدولة مستقلة صغيرة (من العام 1237م حتى العام 1492م) بعد أن اضطر المسلمون إلى التراجع عن إسبانيا. كان الحمراء قصراً للحكام، وقد تعرض لعدة ترميمات وتوسيعات على امتداد هذه الحقبة. وقد أضيفت إليه «باحة الأسود» مع النافورة في الوسط في العام 1354م.

على الرغم من أنه لم يبقَ إلا القليل من شواخص العمارة الإسلامية في إسبانيا، فإن محفورات العاج، والمنسوجات، والخزفيات لاحقاً، تميزت جميعاً بنوعية فائقة. في ما يخص مصنوعات العاج فإن أسلوب التحلية الشاملة، الذي اتسم به العمل خلال القرنين العاشر والحادي عشر، استمر على حاله، غير أن صناعة المنسوجات أضحت أكثر إتقاناً، وفي حقل الخزف تطورت تقنيات عدة كانت جديدة في إسبانيا. إن أحسن الأعمال يعود بتاريخه إلى القرن الرابع عشر والخامس عشر، ويتمثل بالآنية البراقة الإسبانية - المراكشية المشهورة. وقد تطورت هذه التقنية أولاً في مورشيا والميريا في القرن الثالث عشر، لكنها كانت أحادية اللون، ولم تظهر الألوان المتعددة الصقيلة إلا بعد قرنين من الزمان تقريباً، وفي حينه كانت «موتيفات» الزخرفة في معظمها ذات طابع غربي تحديداً، وغالباً ما تضمنت شعارات النبالة الغربية. كان فناً مترفاً، صُنع ليلائم الرعاة الموسرين، وكان الكثير من الأوعية، مثل قوارير الخزن الكبيرة في الحمراء، بحجم واسع ولا تصلح أحياناً للاستعمال اليومي العملي. إن أطباق الفاكهة الكبيرة التي تتمثل بمجموعات عدة تتلاءم وأذواق العصر الحاضر. كانت السلع الأصلب المزخرفة، بأسلوب جريء وبسيط وبلون أخضر، أكثر فائدة من الناحية العملية. وتعد باتيرنا في فالانسيا وتيرول في آراغون أهم مركزين لإنتاج هذا الصنف. إن العمل أقرب، أسلوبياً، إلى ذاك الذي يُنتج في المراكز الإيطالية، كأوربينو، منه إلى أي عمل آخر منتج في بقية العالم الإسلامي، وبذا فهو يقف وحده متفرداً. إن البلاطات ذات الزخرفة الناتئة (ريليف) والتزجيجات الملونة كانت تصنع أيضاً، وبخاصة في الأندلس لكنها -هي الأخرى- كانت أقرب إلى الطابع الإيطالي منه إلى الطابع الإسلامي.

ربما باستثناء المصنوعات الإسبانية - المراكشية اللماعة فإن نوعية الخزف الإسباني كانت متواضعة بعكس مثيله في مصر وفارس، وكانت التنويعات محدودة. لكن المنسوجات، من الناحية الثانية، كانت فاخرة، وبعض أجمل المتوجات للسنوات المتأخرة أحرى بأن تنسب إلى أنوال النسج الإسبانية أو إلى الأنوال الصقلية حيث كان يقوم فيها عمل مضاهٍ جداً. والحقيقة ليس من السهولة دائماً التفريق بين المتوجات الإسبانية ومثيلاتها الصقلية، على الرغم من تميز هذين المتوجين عن غيرهما في بقية أنحاء العالم الإسلامي، سواء بالنسبة لتصاميمها أو لتلوينهما الذي كان متفرداً ومميزاً. كانت الأرضيات داكنة غالباً، وكانت الألوان المفضلة هي الأخضر والبني والأسود، وكانت التصاميم بالأصفر الفاقع (الكريم) أو الأحمر أو الأزرق أو الأبيض. كانت النماذج بدورها ذات طابع خاص؛ جامدة صارمة نوعاً ما. ومن أبرز منسوجات القرن الثاني عشر القطعة الموجودة في متحف كلوني، مثلاً، التي تحمل طواويس متقابلة، أحدهما بالأحمر - الذهبي والآخر بالأصفر، إزاء خلفية بنية اللون. وهناك تلوين مماثل بعض الشيء، يظهر في قطعة نسيج في متحف ڤيش Vich -عُرفت بمطرزة الساحرات- وتحمل تصميماً لطيور بأسلوب فائق جداً، وقد نُسبت حيناً إلى إسبانيا وحيناً إلى صقلية، لكن من الصعب الجزم بموطنها الأصلي.

مع أن صقلية تعد مركزاً مهماً لصناعة المنسوجات الإسلامية الخالصة -وليس من شك في أن هذه الصناعة قامت هناك أثناء السيادة المصرية على الجزيرة- إلا أن منسوجات أخرى، بأسلوب بيزنطي تماماً، كانت قائمة فيها أيضاً. نحن نعلم أن روجر الثاني استقدم حرفيين ماهرين من اليونان، ومن المفروض أنهم عملوا هناك على وفق الأسلوب البيزنطي، ومن النماذج التي يمكن أن تُنسب إليهم «كفَنَ القديس بونتين» في مدينة «سين». إنه منسوج بإتقان ويحمل تصميماً لطيور متقابلة وغرفينات (الغرفين: حيوان خرافي نصفه نسر ونصفه أسد) في ميداليات تحدها نقوش كتابية بالخط الكوفي. إن حضور الحرفيين اليونانيين لا يعني نهاية «الموتيفات» الإسلامية، و«ستارة التتويج» للملوك الصقليين، الموجودة حالياً في ڤينا والمؤرخة بالعام 1134م، هي إسلامية أكثر من كونها بيزنطية. فالجِمال والأسود، التي تؤلف نواة التصميم، هي شرقية بالكامل، وهي ذات

حاشية بالخط الكوفي. إنها في الحقيقة قطعة مطرزة على الرغم من أن ترتيب التصميم أقرب إلى حياكة منسوجات الحرير، وأشكال الضواري المتقابلة والمتوازنة تماماً، أصلح ما تُحاك على النول.

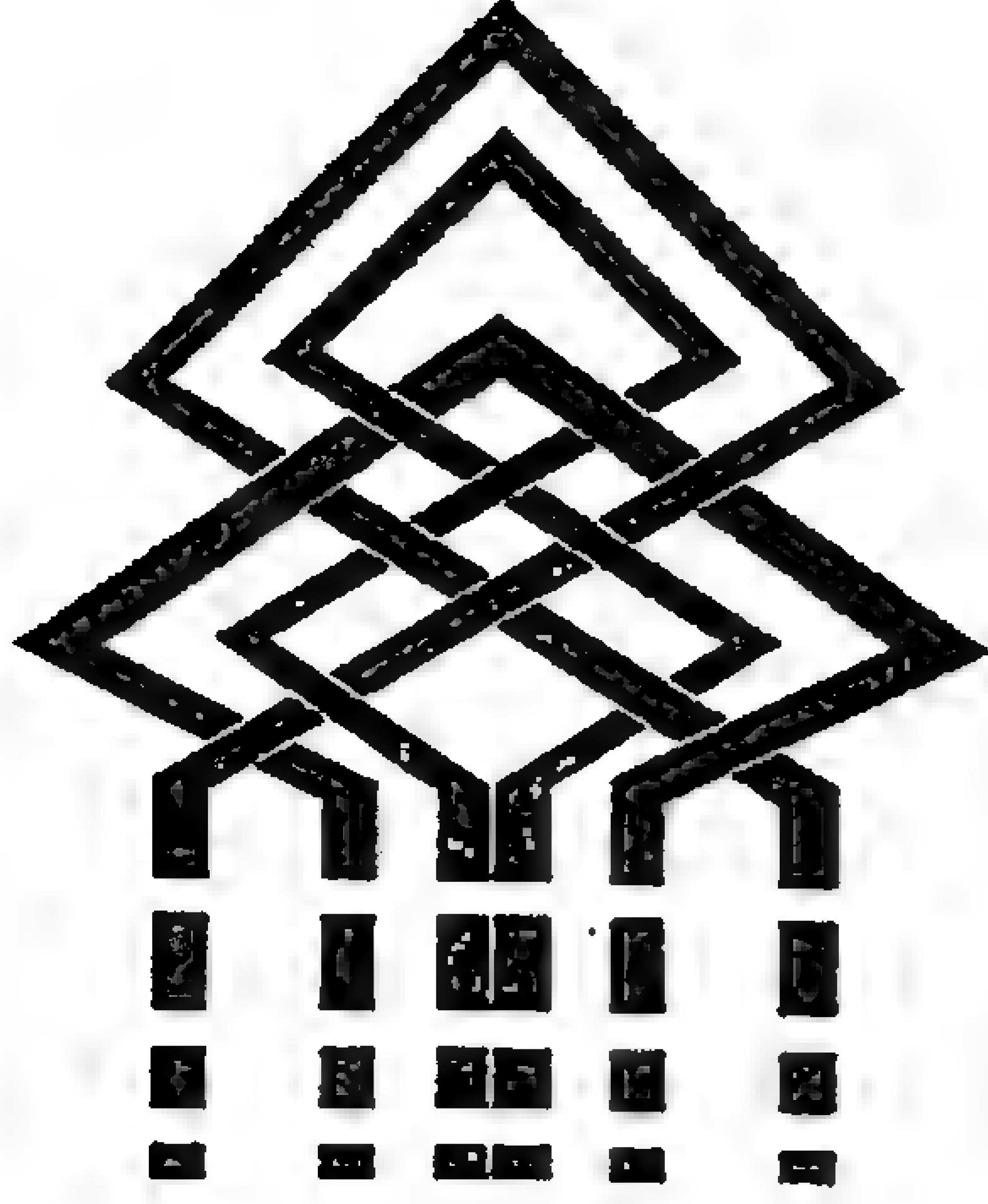
هناك مجموعة أخرى من المنسوجات المنسوبة إلى إسبانيا دون أدنى شك تتناقض بصورة ملحوظة مع هذه الأشكال المشخصة بقدر تعلق الأمر بالتصاميم، ونماذجها، في الأساس، هندسية وإن تضمنت أحياناً حيواناً أو طيراً. إن هذا النمط من المنسوجات ظهر أول ما ظهر في القرن الثالث عشر، وما يميزها هو التناقضات اللونية غير المألوفة نفسها، وغالبا ما كانت تستعمل خيوط الذهب في نسجها، وبمرور الوقت حلّت المطرزات الرهيفة محل المطرزات الخشنة والثقيلة، نوعاً ما، للأيام الغابرة. لكنها، كما الحال في السلع اللماعة، تضمنت «موتيفات» أوروبية، ذات سمة شعائرية غالباً، وهذا الصنف من المنتوج ينضوي عادة تحت اسم (الفن المدجّن Mudejar).

نحن لا نعرف في الواقع شيئاً عن الخزف الصقلي، ولم يتوافر لدينا من منتجاته شيء يمكن مقارنته بما كان يصنع في أماكن أخرى من العالم الإسلامي. لكن صقلية كانت مركزاً مهماً لحفر العاج، وهناك عدد لا بأس به من العلب التي يصحّ عدها صقلية أكثر من كونها إسبانية. إن معظمها يحمل كتابات بالخط النسخ أو الكوفي، وهي مؤرخة أحياناً. وبالإمكان تمييزها عادة بالزخرفة المرسومة على جزء منها، وبنحت ناتئ (ريليف) أو حفر على الجزء الآخر. أما تلك التي تكون الزخرفة فيها بنحت بارز فأغلب الاحتمال أنها إسبانية الأصل. إن الصقلية منها غالباً ما تنسب إلى القرن الثاني عشر، أما الإسبانية فتعود إلى زمن أبكر من ذلك. وتلعب الطواويس دوراً مهماً في الزخرفة، وقد جرت العادة أن تضم أيائل وأرانب أيضاً ضمن أشكال نباتية وقد تضم راكبين يحملون صقوراً على أيديهم. إن الأفكار الرئيسة (الثيمات) للزخارف هي، في الحقيقة، أقرب شبهاً بتلك التي في الفسيفساء التي تزيّن ما يسمى (الستانزا Stanza) النورماندية في قصر بالاتين في الاليرمو. وعلى الرغم من تقنيتها البيزنطية فهي فارسية الأسلوب أساساً، وقد تبدو أنها تدين بالفضل إلى الفن الساساني أكثر مما تدين به إلى التطورات المتعاقبة للعصور الإسلامية. وربما يكون هذا الإرث قد مرّ فعلاً عبر بيزنطية، إذ إن هناك غرفة في القصر

الإمبراطوري في القسطنطينية تعرف بـ (البيت الفارسي)، ربما تكون قد زخرفت بطريقة مماثلة جداً.

ظهر العنصر الإسلامي جلياً في العمارة المدنية أيضاً في صقلية، وبخاصة في عدد من القصور الصغيرة، وأهمها واحد يسمى (لازيزا) في باليرمو. لقد أقيمت هذه القصور للحكام النورمانديين، لكن في الوقت الذي كانت الزخارف التي رعاها هؤلاء الحكام في الكنائس بيزنطية الطابع كلياً، وتولى تنفيذها أساساً حرفيون استقدموا من القسطنطينية، فإن القصور، بغرفها الصغيرة العالية المرتبة حول ساحة مركزية، لا بد أن تكون من وحي إسلامي صرف. ولقد بقيت الصلات مع إفريقيا قائمة حتى بعد قدوم النورمانديين؛ فسقف مصلى بالاتين، الذي يعود إلى العام 1154م، هو عمل مصري بالكامل. ومن المحتمل أن الحرفيين المسلمين قد استُخدموا كذلك في أماكن أخرى جنباً إلى جنب مع البيزنطيين - و«ستارة التتويج» بخطوطها الكوفية أفصح دليل على ذلك. غير أن ذروة الفن الإسلامي في صقلية كانت قصيرة الأجل ولم ينجز إلا القليل مما يعتد به بعد أن استتب الأمر راسخاً للملوك النورمانديين بعد منتصف القرن الحادي عشر.





الفصل الثامن

السلاجقة الروم

توغل السلاجقة الأتراك غرباً، في القرن الحادي عشر، قادمين من آسيا الوسطى بقيادة طغرل بك واستقروا في فارس وبلاد الرافدين. ثم ما لبثوا أن اندفعوا غرباً بقيادة ألب أرسلان بن طغرل بك حتى اصبحوا بمواجهة القوى البيزنطية في العام 1071م بقيادة الإمبراطور رومانوس ديوجينس. وبخلاف ما كان يتوقعه البيزنطيون من نصر محتم فقد اندحروا شر اندحار في معركة مانزيغرت الشهيرة، وفي مدى زمن قصير جداً اندفع السلاجقة بعيداً حتى بلغوا نيكاكا (إزنيك)، وهي على مبعدة خمسين ميلاً عن القسطنطينية. وعلى الرغم من أنهم اضطروا إلى التراجع عن المدينة في العام 1097م، إلا أن سيطرتهم على آسيا الوسطى والشرقية كانت محكمة جداً، لا بل إنها امتدت في الواقع تدريجياً بحيث أضحى معظم آسيا الوسطى بحلول القرن الثاني عشر خاضعاً للسلاجقة. وقد دام سلطانهم أكثر من قرنين من الزمان، على الرغم من هجمات المغول في العام 1242م، حتى انهارت السلطة المركزية أخيراً في أوائل القرن الرابع عشر. وقد أعقبتهم في

الحكم أسرة تركية، هم العثمانيون، الذين شرعوا بتأسيس حكومة قوية مستقرة حوالي منتصف القرن الخامس عشر. وفي أثناء الحكم الذي عُرف بالعصر السلجوقي فإن رؤساء أقوام أخرى حققوا بدروهم ما يشبه، قليلاً أو كثيراً، حكماً ذاتياً مستقلاً في عدد من المناطق، ومن أهم هؤلاء الدانيشمنديون في سيفاز. مع ذلك، وبصفة عامة، فقد تمتعت المنطقة كلها بحقبة من الزمن ساد فيها حكم راسخ مستقر ورخاء اقتصادي ملموس، كما شهدت بروز فن مميز جديد عرف بانتسابه إلى السلاجقة الغربيين عادة، أو بما أطلق عليهم: السلاجقة الروم.

من الواضح أن فن السلاجقة يدين بالفضل إلى الشرق كثيراً، وبخاصة في ما يتعلق بتصميم الجوامع والمدارس و(الموتيفات) التي استخدمت في زخرفة المنحوتات والخزف والفسيفساء. أما العمارة فقد كانت مميزة جداً على الرغم من صلتها بفارس. كانت البنايات، بأنواعها المتعددة تقريباً، مشيدة بالحجر بدلاً من الطابوق، وقد تبنى الحرفيون تقنيات خاصة واقتبسوا، في ما يخص الأسلوب، شيئاً من العالم البيزنطي الذي ورثوه في البدء من المناطق التي خضعت لحكمهم مباشرة، ومن ثم بعد أن رسّخ السلاجقة نفوذهم بفضل التبادل التجاري والمعاملات السلعية اليومية. ويبدو أن الدولتين، البيزنطية والسلجوقية، قد ارتضتا العيش معاً بسلام على أسس معقولة من الوئام والمساواة على الرغم من اختلافهم في العقيدة؛ وكانت هناك فترات ارتأى البيزنطيون فيها إقامة علاقة طيبة مع السلاجقة تفوق علاقاتهم مع رفاقهم في العقيدة، وهم المسيحيون الصليبيون. والحقيقة هي أن هؤلاء القوم -السلاجقة- الذين هم أصلاً من سكنة المرتفعات والذين لم يروا البحر قط، قد انصرفوا إلى بناء الأحواض والأرصفة المسقفة لسفنهم مما يدل على التغيير الذي طرأ على تكوينهم نتيجة احتكاكهم بالقوة المتمركزة والمهيمنة على ساحل البحر المتوسط، لكننا حين ننظر إلى المباني التي شيدها السلاجقة فسنعجب لسماتها الأصلية حقاً، وإذ نمعن النظر فيها قليلاً فسينكشف لنا الدين الذي يكنّوه والإلهام الذي استقوه من الأماكن الأخرى.

على الرغم من أن كل بقعة من بقاع العالم الإسلامي كانت مصدر إنتاج لعمل فني من هذا النوع أو ذاك، غير أنه يبدو، ونحن نتطلع اليوم إلى الوراء، إن هناك فنوناً معينة،

مميزة بصفة خاصة، يمكننا أن نقرها بمناطق أو بعصور محددة – كأن نقرن صناعة الزجاج بسوريا، والخزف والمنمنمات بفارس، والأعمال المعدنية بشمالي وادي الرافدين. وإذا شئنا أن نواصل السير على هذا النمط من التفكير فلا بد أن نقرن العمارة والزخرفة المعمارية بالسلاجقة الروم. فهناك في أصقاع آسيا الصغرى كافة مجموعة كبيرة من الجوامع والمدارس الدينية ما تزال قائمة إلى اليوم، وهي تتميز بأسلوب متفوق وزخرفة رائعة سواءٌ أكان بالحجر المنحوت أم بالعمل الآجري، وهي تُعد من أروع ما خلفه لنا الفن الإسلامي، بل إن هناك نوعاً من البناء الذي يتصدرها جميعاً بخاصة، ألا وهو الخان أو النزل (وهو محطة إيواء للمسافرين على الطرق الخارجية). أقيمت هذه الخانات على مسافات منتظمة على طول طرق التجارة الحيوية وقد اكتسبت هذه الأهمية لا بفضل طراز العمارة والنحت وحسب بل لأن السلاجقة كانوا السباقين في تطوير مبانٍ جميلة مخصصة لهذا الغرض بالذات. إن معظم هذه الخانات تتصف بسعتها الكبيرة، وبعضها يُعد قصوراً تقريباً، وهي تقوم على مسافة رحلة يوم، أي بمعنى أن الواحدة تبعد عن الأخرى قرابة ثلاثين كيلومتراً. وهناك، في الأخص، سلسلة خانات أخاذة ما تزال باقية على الطريق من قونية إلى قيصرية حتى الآن. إن أقربها إلى قونية ترينا التأثير السوري في عمارتها، وفي استخدام الحجر ذي اللونين في لبنات الأقواس. وفي أحسن هذه الخانات حالاً اليوم، مثل خان سلطان على مقربة من سيفاز، فإن قوام بنائه كله من الحجر الرمادي الغامق، كما أن الزخرفة، التي تقتصر عادة على المدخل، منحوتة نحتاً متقناً.

هناك أنواع متباينة في تفصيلات الزخارف المنحوتة لكن تصميم الخانات بصورة عامة هو نفسه: سور خارجي يحيط بساحة مستطيلة، مع مدخل واحد يتوسط إحدى النهايات الضيقة. وهناك في الداخل حجرات مقببة على جانبي المدخل وعلى طول الجوانب الطويلة الأخرى، وفي النهاية المقابلة للمدخل توجد قاعة وسطية كبيرة تعلوها عادة فتحة مستديرة في وسط السقف. ولا بد من أن يضم الخان مسجداً وهو وإن كان صغيراً نسبياً إلا أنه يتميز بنقوش وبزخرفة رائعة. والمسجد إما أن يقوم بمفرده في وسط الساحة أو أن يتخذ له موضعاً بمستوى عالٍ فوق المدخل. ومن أجمل هذه المساجد هو ذاك الذي يحتل مركز ساحة الخان الكبير بالقرب من سيوه، والذي يُعد أحد أكبر هذه السلسلة وأفخمها.

إن مثل هذا الخان المسمى خان سلطان، على طريق قونيه - قيصرية، يزوّد زواره بالطعام، وقد توجد فرقة من العازفين لتسليتهم. وفي الخانات الأصغر يتوفر المأوى والإسطبل فقط. غير أن حالة من الأمان تسود المكان دائماً. وتنتاب المرء الحيرة أحياناً وهو يتساءل: لماذا لم يلجأ الرومان والبيزنطيون، وهم الذين يدركون الأهمية القصوى لطرق مواصلاتهم، إلى بناء مثل هذه الخانات أو النُّزل أبداً؟ قد يكون السبب هو استتباب الأمن في ذلك العصر. والظاهر أنه في ظل التوسع الروماني في العصور السالفة لم تكن الحماية موضوع بحث أو تساؤل، ولذا كانت البنايات أقل إحكاماً وأقل مقاومة على الصمود في سماتها المعمارية. وفي العصر السلجوقي، حين سادت البلاد حالة من الاضطراب المتواصل، برزت الحاجة لإقامة بنيان راسخ، كالقلعة، أقوى وأعز على الاختراق، اللهم إلا إذا طال أمد الكرّ والفر، وبذلك أصبح هذا النوع من البناء من المستلزمات الأولية لحماية الطرق التجارية. لكن العناية الفائقة والأموال الوافرة التي أنفقت على بناء الخانات خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر، والتي يبعد أحدها عن الآخر أميالاً كثيرة عن أي منطقة مأهولة، خير دليل على الرخاء الاقتصادي الذي عمّ العصر والبذخ الذي شاع في ظل حكم السلاطين على اختلافهم.

كانت مداخل الجوامع والمدارس الأكبر حجماً تشبه تلك التي في الخانات؛ بمعنى أنها تحتوي على ممرات عالية ذات أقواس مدببة تعج بالزخارف المحفورة. مع ذلك، كان هناك تنوع كبير في الأسلوب من منطقة إلى أخرى. ففي قونية تلعب عادة الكتابات المخطوطة والنماذج المتداخلة دوراً مهماً في التحلية، لكن النماذج الأوسع قياساً، التي تضم أحياناً تصاميم نباتية وأحياناً تصاميم هندسية، هي التي تؤلف أساس التكوينات التي تحليها النماذج الخطية والمتداخلة (المتشابكة). وفي سيوه، في رعاية الأسرةالمستقلة التي حكمت هناك، تميل التصاميم إلى مزيد من التحفظ والصرامة. ففي ديفريجي، الأبعد نحو الشرق، كان العمل إجمالاً عبارة عن نحت بارز وتحلي السطوح المعترضة نماذج معقدة من النحت الخفيض (الريليف). وفي أرضروم، كان التزمت أعظم، وكانت الساحة الداخلية لمدرسة تشفتي منار الكبيرة مستوية باستثناء إفريز ذي نحتٍ خفيض يحيط بالأقواس، وزخرفة متماثلة على اثنين من الأعمدة. وقد يكون هذا البناء في الواقع أحد أهم المباني الجليلة المنفذة بالأسلوب السلجوقي في الأناضول.

إلى جانب المداخل الكبيرة المزخرفة المخصصة للخانات، ومثيلاتها للجوامع والمدارس، كان للسلاجقة الروم الفضل في العديد من التطورات التي ألّمت بشكلين آخرين من العمارة هما المنارة والضريح. لقد شهدنا العناية الفائقة التي أولاها السلاجقة الشرقيون في فارس في حقل بناء الأضرحة، ولم تكن هذه أقل عدداً من مثيلاتها في الأناضول، وهناك سلسلة طويلة من الشواهد القائمة في البلاد كافة. مع ذلك، فإن التصميم، بنسق النجمة الذي أثمر عن تلك النتائج المحببة في فارس، قد أهمل، والنماذج في الغرب القصي تكاد تكون دائماً إما دائرية أو مضلعة في تصميمها، وكانت مشيدة بالحجر بدلاً من الطابوق. كان المدخل إلى الحجرة العليا عادة بمستوى عالٍ في أحد جانبيه. وفي استثناء لهذا التنظيم الهندسي المألوف، لكنه كان ذا تأثير عظيم، نشير إلى ذاك الذي في تيركان في أناضول الشرقية حيث الضريح نفسه محاط بجدار دائري هائل مع مدخل منحوت بإتقان بالغ.

على الرغم من أن الجوامع والمدارس، شأنها شأن الخانات، مشيدة بالحجر عادة فإن البعض منها، مثل تلك التي في بيشهير، كانت تتضمن في جزء من بنائها الخشب، في حين أن المنارات كانت غالباً ما تشيد بالطابوق. وقد تكون هيكلة البناء بهذه المادة معروفة بمقاومتها للهزّة الأرضية. ويتم رصف الطابوق في الأغلب ليشكل نماذج هندسية معقدة على السطح وأحياناً، كما في تشيفتي منار في أرضروم، يتم استخدام الآجر المزجج بالأسود والأزرق إضافة إلى الطابوق العادي غير المزجج. وفي هذه الحالة يؤلف اللون تضاداً ممتعاً مع الطابوق الأحمر المائل إلى السمرة في أعلاه مع الحجر الرمادي الغامق لواجهة المدخل الرئيس تحته. مع ذلك، غالباً ما تقتصر زخرفة الآجر على الدواخل. كانت المنارات عادة مفردة، لكن هناك عدداً من المباني التي تمتلك منارتين على جانبي المدخل إلى الجامع، ومن الأمثلة البديعة على المنارتين التوأم ما هو قائم في مدرسة تشيفتي منار في سيوه.

بإمكاننا رؤية أجمل الأمثلة على العمل الآجري في قونيه، العاصمة الرئيسة لمنطقة السلاجقة برمتها. ويبدو جلياً أن صناعة الخزف المزجج كانت تتمركز في هذا المكان، ومن المؤكد أن فن رصف الآجر وصل هنا إلى أعلى مستوى له. كانت الألوان تقتصر على الأزرق والأبيض والأسود، وكانت قطع الآجر تنمذج في هيأة مكعبات فسيفسائية كبيرة لتشكل نماذج زاوية معقدة. كانت التصاميم بقياس واسع على الممرات، ومتدليات

القباب، حيث أشكال النجمة والمتداخلات الهندسية والنقوش الخطية والنماذج الأساسية من الأمور المفضلة ولها تأثير فريد حقاً. إن كثيراً من الموضوعات (الموتيفات) وبخاصة النماذج الأولية لها نكهة قوية مستمدة من الشرق الأقصى بخلاف ما تملكه في الحقيقة الزخارف الناتئة على السطوح الخارجية حيث تتضاءل الرغبة في استخدام النموذج الزاوي الأساسي على النسق الصيني. أحياناً، تُستخدم قطع الآجر ذاتها، بقياس أصغر، لتحلية المحاريب، وهي ترصف عادة داخل المشكّات ذات الحليات (الهوابط) الصغيرة التي أولع بها الحرفيون السلاجقة كثيراً. وهذه المشكات كانت مألوفة سواء أكانت كعنصر من عناصر النحت الحجري أو في العمل الجصي أو الخشبي.

إن النمط الإجمالي نفسه للنحت الذي نراه بقياس واسع على الواجهات الحجرية قد استُخدم كذلك بقياس أصغر في أعمال الخشب: فالمنابر والأبواب ومساند القرآن الكريم وغيرها كانت كلها محلاة بهذه الطريقة، ومعظم هذه الأعمال تتميز بمهارة فنية عالية ناهيك عن جمالها المفرط. إن بعض هذه المنابر ما تزال موجودة اليوم في الجوامع التي صُنعت خصيصاً لها أصلاً، في حين اتخذ البعض الآخر طريقه إلى المتاحف، وبخاصة إلى المتحف الإيثنوغرافي (السلالات البشرية) في أنقرة ومتحف قونيه، حيث تمركزت صناعة معظم الأعمال الفنية الصغيرة السلجوقية هناك. وغالباً ما تشكل النماذج النجمية، المفضلة كثيراً في العمل الآجري، أساس هذه التصاميم في حين تكتظ التفاصيل بنقوش مؤثرة لكنها ذات أهمية ثانوية، كما نلحظ ذلك في زوج من الأبواب في قونيه. ويبدو أن النماذج الهندسية المتداخلة قد طغت على أعمال الفنانين السلاجقة واستهوتهم بإفراط بحيث ازداد الميل بمرور الوقت إلى التعقيد تباعاً.

لم نعثر على أعمال وفيرة صغيرة القياس من العهود السلجوقية، لكن البعض منها أعاننا على معرفة المهارة التقنية والخاصية العالية للفنون التي كانت تمارس آنئذ. وبعكس الآجر الفسيفسائي الأزرق والأسود المستخدم في زخرفة الجوامع فإن الخزف المعد للأغراض المدنية (غير الدينية)، حسب علمنا، كان يتكون من ثلاثة أنماط: آنية السكرافيتون وهي لا تختلف عن مثيلاتها في فارس لكن لها علاقة، في الوقت ذاته، بالمنتجات البيزنطية، والأوعية ذات البدن الأحمر الذي يحتوي على تصاميم معقدة بعض الشيء بالأزرق فوق

منزلق أبيض - وهذا النمط غالباً ما يعرف بآنية «ميليتوس Milletus»، وقطع آجرية ملونة بثمانية أضلاع أو بشكل نجمة، مع زخرفة شخوصية بالأحمر والذهبي والأسود والأبيض على أرضية زرقاء عادة، وهي لا تختلف كثيراً عن أسلوب المينا في فارس. في أحد الأنماط هناك زخرفة ثانوية لماعة أيضاً، مُنفّذة بتسخينها مرة ثانية بدرجة حرارة أقل. وقد وصلتنا أمثلة من هذا النمط من قونيه ومن المقر الصيفي للسلاطين في كي كوبادآباد بالقرب من بيشهير، كانت تستعمل، حسب علمنا، في القصور فقط. ويبدو أن عدداً قليلاً من الأوعية مصنوع بهذه التقنية إضافة إلى القطع الآجرية. إنها في الواقع تمثل النوع الوحيد للخزف المترف الثمين إذ إن المجموعتين الأخريين اللتين أشرنا إليهما كانتا مخصصتين للأغراض النفعية العادية، كما أن آنية «ميليتوس» من الطووس لم تكن قيد الاستعمال قبل القرن الثالث عشر. مع ذلك، فإن زخرفتها لم تكن فظة أبداً، حتى وإن كان من الصعب مقارنة أبدانها الحمر بسلعة فارس الراقية للفترة ذاتها.

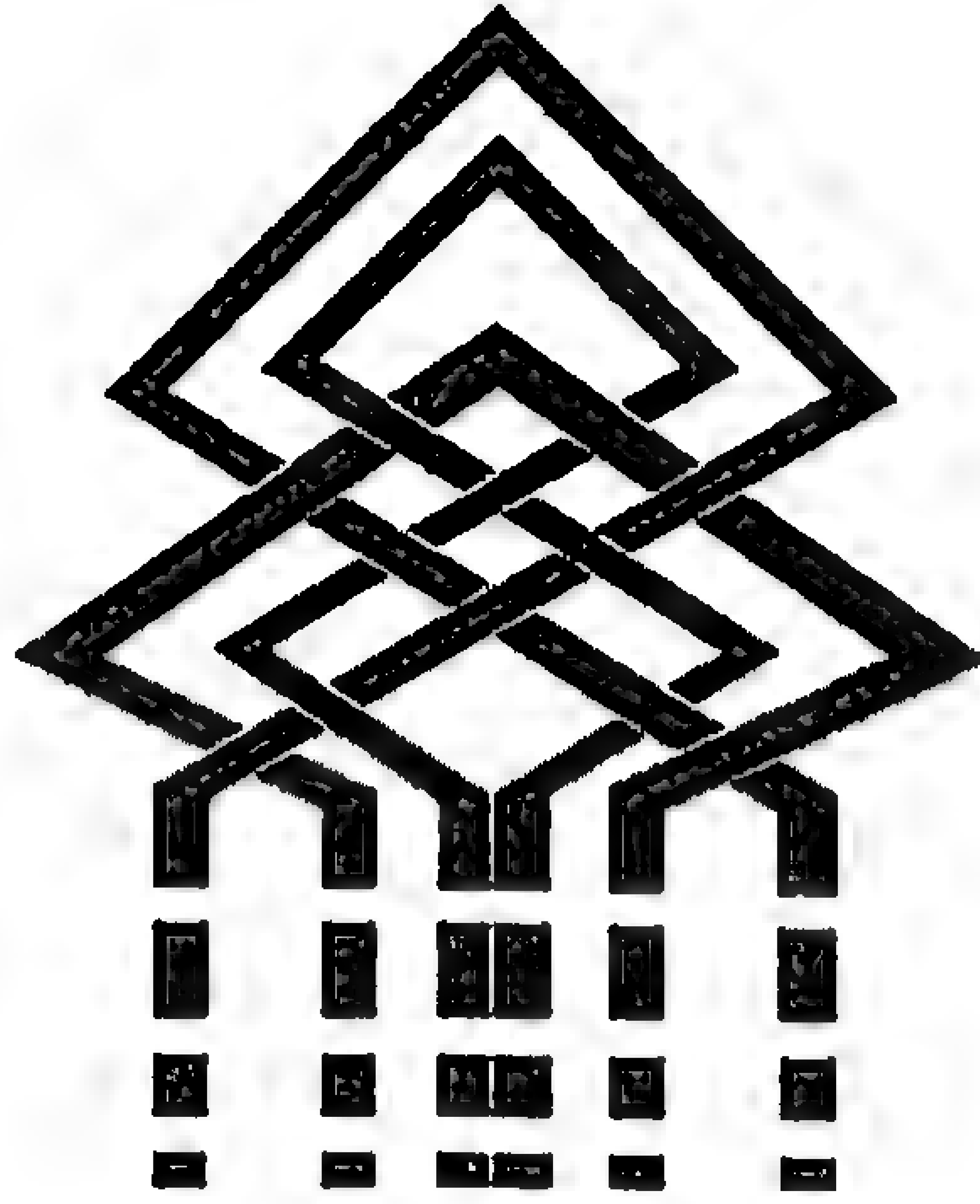
نحن إن كنا نعرف القليل عن الخزف السلجوقي فإننا نعرف الأقل منه عن صناعة النسيج لدى السلاجقة، إذ يتوفر عدد محدود جداً من المواد المنسوجة التي يمكن نسبتها بصورة مؤكدة إلى هذا العصر، وأهمها قطعة حرير في ليون، بفرنسا، باسم (كي كوبادا) مؤرخة في العام 1218م-1219م. لكن هناك شيئاً واحداً مؤكداً هو أن الحرفيين السلاجقة أنتجوا سجاداً. وبقدر ما هو معروف الآن فإليهم ينبغي أن يُنسب تأسيس صناعة السجاد في آسيا الصغرى التي أصبحت ذات أهمية كبرى في العصور العثمانية. إن عدداً من السجاد الذي يُشك في نسبته إلى السلاجقة قد وُجد قيد الاستعمال في جامع علاء الدين في قونيه في أوائل القرن العشرين. وقد وُجد عدد آخر منه في بيشهير، وهو محفوظ الآن إما في متحف ميفلانا أو في المتحف التركي - الإسلامي في اسطنبول.

إن بعض البقايا التي عُثر عليها في الفسطاط في العام 1935 يمكن أن تكون تركية أيضاً، وكلها تحمل في جوهرها زخارف هندسية تشبه تلك التي على الأعمال الحجرية والخشبية، لكنها قد تفوقها توازناً. إن خلفياتها بلون أزرق أو أحمر غامق، وغالباً ما تكون تصاميمها بالأصفر أو بالأخضر الفاقع، والنماذج الهندسية المؤلفة من معينات ونجوم وموضوعات (موتيفات) مماثلة أو بالخط الكوفي، هي ذات تأثير بليغ في الأخص. مرة

أخرى، تدلل هذه التصاميم على الأصول الآسيوية للسلاجقة، في حين أن حقيقة كون السجاد يشكّل أهم فرع من فروع صناعتهم النسيجية يدل على الأساس البدوي لثقافتهم، إذ مما لا شك فيه أن السجاد يلعب دوراً مهماً حقاً في المجتمع البدوي أكثر من سائر الأماكن.

ربما تكون الأعمال المعدنية للسلاجقة الشرقيين أقل تميزاً من صناعة السجاد، حيث إن أمثلة من الأصناف الإسلامية المفضلة للأوعية ذات الصنابير والهاونات أو الشمعدانات التي نعرفها تشبه كثيراً تلك التي من فارس. ويبدو أنهم فضلوا أيضاً التزيينات وقطع المجوهرات المقولبة أو المنحوتة بنماذج صغيرة القياس. لكن الأشكال الهندسية هنا التي كان لها الصدارة في الفنون الأخرى انحسرت لصالح استعمال أشكال طبيعية، كالسعفيات والطيور والحيوانات، وغالباً ما توضع صور الحيوان مزودجة؛ إما متقابلة أو ظهراً لظهر، ويبدو أنها قد استقيت من المنسوجات المنمقة التي كانت تنتج في فارس منذ العهود الساسانية فلاحقاً. إن أبرز صنف ذي طابع سلجوقي لأعمال المعدن هو الخاص بالوزن (المعيار)، وهو دائري الشكل ذو سطح مستوٍ في جزئه السفلي وبإطار مصمم بنحت بارز في أعلاه. وهذه التصاميم تتألف عادة من طيور تحيط بها حاشية بنقوش خطية؛ وهناك أوزان مشابهة جداً صنعها السلاجقة في فارس واستمر تداولها لأوقات متعاقبة. وقد كان لإبزيمات الأحزمة وللمفردات الأخرى من الزينة الشخصية شيوع واسع كذلك.





الفَصْلُ التَّاسِعُ

الأتراك العثمانيون

ساد الاعتقاد حيناً أن للأتراك -كجنس- مساهمة ضئيلة في الفنون وبأن المنجزات التي تحققت تحت رعايتهم إنما تعزى في الحقيقة إلى الحرفيين الماهرين من الفرس والأرمن واليونانيين الذين استخدموهم. لكن الطابع المميز للعمل السلجوقي، وبخاصة في العمارة والنحت، يعيننا على دحض هذا الادعاء. وهذا الاعتقاد الخاطئ يتجلى واضحاً حين نمعن النظر في الفن العثماني، إذ أنه يبرهن لنا مرة أخرى على أنه أصيل ومتميز تماماً، وقد يدين بالفضل، وإن كان قليلاً، إلى فارس، وحتى لو قُدِّر للأفكار التي استقاها الأتراك من بيزنطية أن تكون أساس العمارة العثمانية فإن تلك الأفكار الجوهرية ما لبثت أن تطورت وأصبحت -تقريباً- أسلوباً مميزاً. وكما هو شأن تنويعات الموسيقار برامز على (ثيمة) هايدن، فإن مثل هذه التنويعات شكّلت مجمل العمل الفني وليس بُنيته الأساسية.

ظهر العثمانيون أولاً في الأناضول في أثناء حكم السلاجقة، غير أنهم سرعان ما وطدوا سلطانهم شيئاً فشيئاً، بعد أن تداعى النفوذ السلجوقي في أواخر القرن الثاني عشر،

بزعامة السلطان عثمان الذي اقتبس منه هؤلاء القوم اسمهم. ولهذا السبب فقد عُرفوا في البدء بالعثمانيين. وفي العام 1338م استطاع أورهان، خليفة عثمان، بعد تسنمه الزعامة أن ينتزع بورصة من البيزنطيين، وما لبث الأتراك العثمانيون، بعد منتصف القرن، أن أسسوا دولتهم في أوروبا فعلاً؛ ففي العام 1389م دحروا الصرب في كوزوفو. في بداية عهدهم، كانت أنظارهم تتجه صوب الغرب أكثر من تطلعهم باتجاه الفئة المسلمة الأخرى في آسيا الوسطى، لكنهم بحلول العام 1400م استطاعوا أن يسيطروا سيطرة تامة على البلاد من خلفهم ويعززوا حكمهم بقوة في غربي آسيا الوسطى وحتى في أوروبا الشرقية، ولم يثنِ من عزيمتهم شيئاً اندحار جيوشهم على يد تيمورلنك. ومع أن سلطانهم، بايزيد، وقع في الأسر واقتيد إلى آسيا فإن خلفه السلطان محمد أعاد توحيد الأناضول بحلول العام 1405م وفي العام 1422م كان السلطان مراد يقف على أعتاب القسطنطينية على الرغم من أن العاصمة البيزنطية لم تستسلم فعلاً إلا في العام 1453م إثر الهجوم الذي شنّه السلطان محمد «الفاتح» - كما عُرف بهذا الاسم في الغرب. ومنذ ذلك الوقت فلاحقاً أضحت بيزنطية القديمة، المدينة التي صمدت بوجه كل الغزوات منذ أن أسسها قسطنطين الأول في العام 330م، عاصمة ملكهم. وشرع السلطان بتأسيس القسطنطينية من جديد بإقامة بنايات جميلة، وقصد بأن يمثّل البلاط مركز الرعاية الذي لا يدانيه في أبّهته شيء حتى ما كان في عهد سلفه المسيحي. وكان على المدينة بدورها أن تبرهن، في المدى الطويل، على سطوة الحكم القائم، إذ ما أن انقضت الحياة الشاقة للفاتح العسكري وانتهت إلى غير رجعة القلاقل في أعالي البلاد حتى بدا أن الفتور بدأ يتسرب إلى النشاط والحماس اللذين طالما ألهما القادة وحفّزا الفئات التركية المتعددة على القيام بفعاليتها الإبداعية وهي تجوب أصقاع آسيا شرقاً وغربا. ومنذ عهد سليمان الأول (1520م-1566م) فما بعد، لم يعد الحافز هو نفسه الذي أعانهم على توطيد حكمهم، بل هيمنت الحقيقة القائلة بأنه لم يعد هناك منافسون أشداء على المسرح يخشون بأسهم أو يهددون سلطانهم. لكن، حتى وإن أظهر السلاطين العثمانيون المتأخرون حماساً أقل من أولئك الفاتحين الأُول فإنهم كانوا في الغالب رعاة عظاماً للفنون، وإن كثيراً من ضروب الفنون الراقية قد تم إنجازها برعايتهم.

إن العمارة -وكذا الخزف- التي تبناها العثمانيون تقع في مجموعتين متميزتين جداً؛ الأولى هي تلك التي أقيمت قبل أو بعد احتلال القسطنطينية مباشرة، حين كانت العناصر السلجوقية في الواجهة، والثانية هي تلك التي أنشئت لاحقاً حوالي العام 1500م، في أعقاب تطور أسلوب جديد بالكامل بطريقة قد يتعذر تحقيقها لو لم يكن أنموذج كاتدرائية حاجي صوفيا قائماً آنذاك. إن جوهر التطور بالنسبة للأسلوب الأول يتمثل في بورصه، أما بالنسبة للثاني فيتمثل في اسطنبول، على الرغم من أنه كانت هناك أمثلة جميلة من الجوامع بالأسلوب الثاني في أماكن أخرى ومن بينها أجمل هذه الجوامع التي أقامها العثمانيون على الإطلاق، ونعني به الجامع الموجود في أدرنه الذي شيده المعماري سنان للسلطان سليم الثاني بين الأعوام 1570م-1574م. هنا، كما في الجوامع كافة التي صممها سنان، كانت القبة هي البؤرة التي يتطور من حولها البناء؛ ففي معظم أعمال أسلافه، ومع أن القباب تلعب دوراً ما، إلا أنها كانت بقياس صغير ولم تكن تهيمن على البناء بالطريقة ذاتها. إن خير أنموذج للأسلوب الأسبق هو ما نجده في أولو كامي في بورصه الذي شرع ببنائه مراد الأول (1359م-1389م) لكنه لم يكتمل إلا حوالي العام 1420م. وعلى الرغم من أن العمل الآجري لعب دوراً هنا، وفي مبانٍ عثمانية مبكرة أخرى مثل يشيل كامي في بورصه أو تشينلي كيوسك (1472م) في اسطنبول، إلا أن الاتجاه العثماني نحو العمارة كان أكثر وعيا والتزاماً من قرينه السلجوقي. والمنحوتات الغنية المطنبة التي لقيت هوىً جارفاً في المرحلة السابقة تم نبذها بعامة في المرحلة التالية؛ وفي أحسن أمثلتها اتخذت شكل زخارف معتدلة ورصينة جداً بالنحت الخفيض (الريليف).

طغى الرأي أحياناً بأن الأسلوب الجديد هو في الأساس من ابتكار المعماري سنان الذي عظّمه الأتراك بكونه عبقريّهم المفضل، والذي ادّعى اليونانيون بدورهم نسبته إليهم. لكن، على الرغم من أن الأسلوب الجديد حقق هدفه المزدهر إلا أن أقدم الجوامع التي كانت القبة فيها تؤلف السمة المهيمنة على البناء هو ذاك الذي بناه السلطان بايزيد الثاني بين الأعوام 1500م-1505م على وفق التصميم الذي وضعه المعماري خير الدين. إنه يتكون من حرم رئيس بقبة مركزية تستند على أربعة ركائز، ويقع المحراب في وسط أحد الجدران يقابله المدخل في الجهة المقابلة؛ وتلي المدخل ساحة فسيحة ذات أعمدة، كردهة كبيرة، تشبه إلى حد بعيد تلك الموجودة أصلاً قبالة حاجي صوفيا. مع ذلك، فإن

جامع بايزيد يُعدّ عملاً غير مألوف بسبب الواجهة العريضة لمدخله والفضاء الواسع الذي يفصل بين المنارتين التوأم اللتين تحدانه من جانبيه.

حتى وإن سلمنا بأن الفضل في أول تنويع أُدخل على الفكرة الرئيسة (الثيمة) لحاجي صوفيا ينبغي أن يعزى إلى فخر الدين، فإن سنان هو الذي اندفع بالفكرة قدماً. لقد اكتمل بناء جامع شهيزيد (الذي اعتبره سنان باكورة سنواته في التدريب) في العام 1548م كتنويع بسيط نوعاً ما أدخله على تصميم حاجي صوفيا. ثم أعقبه بسلسلة طويلة من الأعمال الأخرى بلغت ما يقرب من واحد وثمانين جامعاً إلى جانب المدراس والمكتبات والمباني الأخرى. وقد تم تشييد البنايات الأبكر عهداً برعاية السلطان سليمان العظيم -كما كان يسمى عادة- أما المتأخرة منها فقد أنجزت في عهد السلطان سليم الثاني.

إن أكثر الجوامع شهرة، وقد يكون أجملها، هو جامع السلطان سليمان في اسطنبول (1550م-1557م) الذي يقوم على موقع بديع مطل على القرن الذهبي. إن قبته الكبيرة ترتفع على أربعة ركائز مربعة، وله أربع منارات، اثنتان تحيطان بالمدخل واثنتان تقعان في أقصى الساحة الأمامية التي تشبه الردهة. مع ذلك، يقال إن المعماري نفسه يعتبر جامع السلطان سليم في أدرنه من أكمل أعماله وأنضجها.

هناك في جامع السلطان سليمان، كما هي الحال في الواقع في الجوامع الكبرى، مبانٍ ثانوية متعددة، إذ غالباً ما تلحق بالمبنى الرئيس مدرسة أو كلية، وتخصص أجنحة لإقامة الطلبة أو لأولئك الذين يخدمون في الجامع؛ وكثيراً ما تخصص غرف يخلو فيها السلطان للراحة أو يعقد فيها مجلساً، وقد تكون هناك أحياناً ساحة للتسوق ملحقة بالجوامع الأكبر، وقد تبنى الأضرحة إلى جوارها. وهناك سلسلة متكاملة من الأضرحة الفخمة بالقرب من حاجي صوفيا، أما تلك التي تضم رفات السلطان سليمان وزوجته روكزيلانا فتقع في الجانب الشرقي - الجنوبي لجامع السليمانية وتعدّ من بين أكثر الأضرحة جمالاً.

إن أفكار سنان الهندسية المتكاملة ساعدت على إرساء قواعد أساسية لكل الجوامع تقريباً التي أنشئت لاحقاً، غير أننا نلحظ في العديد من الجوامع المتأخرة أن النسب في البناء لم تكن دقيقة في الغالب كما يفترض أن تكون أساساً. لهذا نجد في جامع السلطان أحمد (1609م) أن الركائز التي تحمل القبة قوية وثقيلة نوعاً ما، على الرغم من أن

مناراته الست الخارجية توحي بخفة ورهافة مذهلتين حقاً، وقد أضفت قطع الآجر التي تحلي مدخله الاسم الذي بات يُعرف به اليوم وهو «الجامع الأزرق». لكن الصّفائي(*) يقلل من شأنها، إذ مع أنها تعطي تأثيراً جذاباً إجمالاً إلا أن تفاصيل العمل الآجري ربما ينقصها شيء، من خاصية العمل المبكر التي نجدها في مرقد سليمان أو في بعض الجوامع الأصغر قياساً، مثل سوكولو محمد باشا (1571م) للمعماري سنان، أو رستم باشا (1550م)، وكلاهما يُعدان متحفان حقيقيان للعمل الآجري.

إن هذه القطع الآجرية ذات طبيعة مميزة تماماً. في البدء، إن الفترة السالفة بتقطيع الآجر بلونين ووضعهما معا ليؤلفا الأنموذج الذي استهوى السلاجقة كثيراً، قد اختفت كما اختفت الطريقة المتناوبة في رصف الآجر في هيأة النجمة أو المعين بزخرفة صقيلة، التي جلبها السلاجقة من فارس. بدلاً من ذلك، كان الآجر العثماني بشكل مربع أو مستطيل يرتب معاً بنسق رباعي، أو حتى بإعداد أكبر، ليشكل ألواحاً متقنة بقياس واسع محلاة بالأزهار والسعفيات وبألوان مختلفة. يتكون البدن من عجينة بيضاء ناعمة، وتنفّذ التصاميم بالأزرق الغامق والأخضر والأرجواني الفاتح والباذنجاني والأحمر (بلون الطماطة الناضجة) حيث توضع عادة على خلفية بيضاء وأحياناً على أرضية لازوردية (الأزرق السماوي). كانت الألوان نفسها مستنبطة من عجائن قابلة للتزجيج غير أنها كانت تكسى بغطاء صقيل شفاف من اللون المتسق. وقد نُسب إدخال هذه التقنية في بعض الأحيان إلى الحرفيين الفرس الذين استقدمهم سليم الأول بعد أن غزا تبريز في العام 1514م. هناك بالتأكيد بعض الشبه في ما يتعلق باللون والتصميم بما كان يعرف في فارس بآنية (كوباشي) لكن هناك أيضاً اختلافات بيّنة بينهما، والزعم بأنها من أصل فارسي لا يبدو مقنعاً تماماً، إذ إن التقنية وطبيعة الزخرفة وأسلوب معالجتها تطورت تطوراً سريعاً جداً على وفق مسارات مميزة برعاية العثمانيين، وسرعان ما أصبح الخزف واحداً من أهم الفنون شهرة وتفرداً للعالم الإسلامي.

كانت بلدة إزنيك، التي كانت تسمى نيكايا سابقاً أيام الحكم البيزنطي، أهم مراكز الإنتاج، وكانت المعامل فيها -كما يبدو- تقوم، بدرجة متساوية، بصنع الأوعية

(*) المذهب الصفائي: أسلوب في الرسم ظهر حوالي العام 1918 ويتسم بالبساطة والوضوح.

والبلاطات الآجرية معاً، حيث إن تقنية هذين الصنفين مترادفة، وكانت السلع المصنعة من هذين الصنفين تُصدّر على نطاق واسع، لكن أجمل القطع الآجرية كانت تصنع لاسطنبول خصيصاً. وتحتفظ جوامعها وقصور خلفائها بأجمل الأمثلة على ذلك العمل. لكن، عند النظر إلى صناعة الخزف ينبغي أن تدرس المنتجات بمجموعها، إذ إن الحرفيين والمصممين كانوا يتولون معاً إنتاج البلاطات الآجرية والأوعية سواءً بسواء.

تقع منتجات إزنيك في ثلاث مجموعات أساسية: المرحلة المبكرة وتمتد من العام 1490م حتى العام 1525م، والوسطى وأهم منتجاتها هي تلك التي بين الأعوام 1525م-1535م، والمتأخرة من العام 1550م، أو ما حواليه، حتى بداية القرن الثامن عشر. بعدها، انتقل المركز الرئيس للإنتاج إلى كوتاهيا حيث نما وتطور أسلوب مميز جديد. وخلال المرحلة الأولى من هذه المراحل الثلاث كانت الزخارف تقتصر على اللونين الأزرق والأبيض، وكانت التزجيجات رقيقة وناعمة، وأشكال الأوعية تقتفي النماذج الأولية للأعمال المعدنية، وكان مجال استخدام قطع الآجر محدوداً نسبياً، وهناك بعض الشواهد عليها في جامع مراد الثاني في بورصه.

أما المجموعة الثانية التي توصف أحياناً بـ (الأسلوب الدمشقي)، فقد اتسمت بطبق ألوان (باليت) أكثر تنوعاً وذات ظلال من أزرق وأخضر ناعم محبب طاغٍ. ومنذ حوالي العام 1540م أضيف إليهما اللون البني البرونزي غالباً. كانت الأزهار، مثل القرنفل والأعشاب المزهرة (بهيأة الأجراس) تؤلف الموضوعات الرئيسة (الموتيفات) في الزخرفة، وكان تأثيرها أحياناً أقرب إلى التأثير الصيني، وفي أمثلة أخرى منها كانت ذات أصالة أكثر، كما نرى ذلك -مثلاً- في مجموعة مميزة جداً، عُرفت عادة باسم «سلعة القرن الذهبي»، حيث تغطي كومة من السعفيات الرهيفة الزرق السطح كله، وقد نُسبت هذه المجموعة حيناً إلى اسطنبول، لكن يبدو أن هذه المنتجات كانت تصنع في إزنيك في الأرجح.

أما المجموعة الثالثة لخزف إزنيك فهي أكثرها أهمية، وغالباً ما تُعرف بـ «روديان» على الرغم من أن رودس لم تكن أبداً مركزاً لهذه الصناعة، وهي تتسم بتقنية جديدة في الرسم تحت التزجيج وبتنوع أكثر في الألوان، وبخاصة في ما يسمى بـ «الطين الأرميني» الذي ينجم عنه لون أحمر متألق حين يفخر بالنار ويبرز بنحت خفيض تحت التزجيج. وقد أصبحت أزهار التوليب إحدى أكثر الموضوعات (الموتيفات) تفضيلاً. ويبدو أن

الأوعية كانت تشكل نتاجاً ثانوياً قياساً بصناعة الآجر، وإن كثيراً منها جميل للغاية، في حين بقيت بلاطات الآجر تحتل مكانة لا تضاهى. وبالإمكان مشاهدة بعض أجمل الأمثلة منها في جامع رستم باشا (1550م) وجامع سوكولو محمد باشا (1571م) في اسطنبول. كما نجد أمثلة منها في ساراي وفي جوامع أخرى تعود إلى أوائل القرن السابع عشر، مثل جامع السلطان أحمد (1609م–1616م). وكان يتولى صنع قطع الآجر هذه ما يقرب من ثلاثمائة عامل في إزنيك وحدها؛ وبحلول العام 1649م لم يبق منهم في إزنيك إلا تسعة فقط، ومع بداية القرن التالي انقرضت هذه الصنعة تقريباً. وقد تم جمع قلة من العُمّال معاً، في حدود العام 1724م، في اسطنبول وتم إنشاء مصنع على الموضع الذي يقوم فيه بلاط بلاشيرني على حاشية القرن اذهبي، واستمر سياق العمل هناك بإعادة إنتاج تصاميم إزنيك القديمة ولكن بحالة بالغة التأنق والدقة نوعاً ما. بعد ذلك، في القرن الثامن عشر، كانت أفضل الأعمال تتم في كوتاهيا. كان من أبرز هذه المنتجات الخزفية الأوعية الصغيرة – الصحون والجرار وأشياء أخرى – في هيئة البيض وكان يجري تثبيتها على حبال القناديل المتدلية أو الشمعدانات ذات الفروع المتعددة لمنع الجرذان من استهلاك الزيت الذي يضيء القناديل أو لالتهام الشموع. كانت ألوان الأحمر والأسود والأزرق والأخضر والأصفر البراقة هي المفضلة، وغالباً ما كانت التصاميم تتم بخطوط رفيعة مثقلة بالتفاصيل، ويبدو أن الكثير من الخزفيات ذو أصول أرمنية أو يونانية، وغالباً ما تحمل الأوعية نقوشاً خطية بهاتين اللغتين، كما كانت هناك أيضاً قطع آجرية تحمل موضوعات مسيحية وتحتفظ الكنيسة الأرمنية في القدس بأمثلة متعددة منها.

بالإضافة إلى هذه السلع المترفة، وكلها تتصف بأبدانها البيضاء الجميلة ويكسوتها التزجيجية المتألقة المفخورة بنارٍ حامية وبألوانها الثرية، فإن السلع الأكثر بساطة، بأبدانها المطلية بالأحمر أو الأصفر البرتقالي وبزخرفة متواضعة، كانت شائعة الاستعمال أيضاً. في إحدى المجموعات كانت التزجيجات تُنفَّذ بألوان عدة لكي يتمازج بعضها مع البعض الآخر لتعطي تأثيراً رخامياً. وفي مجموعة أخرى كانت النقاط والخطوط تستخدم بمفردها على شريحة بيضاء سميكة تحت تزجيجات خضر بلون القشدة (الكريم). وفي مجموعة ثالثة، تعود بتاريخها إلى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، كان يتم رسم تصاميم مستوحاة من مراكب وأشجار وجوامع وغيرها على الأوعية والصحون، وربما تكون سميكة وخشنة إلا أنها لا تقل عن مثيلاتها بهاءً وجاذبية. غير أن هذه

المصنوعات تمثل فناً ريفياً أكثر مما تمثل فناً جميلاً ومن الصعب وضعها جنباً إلى جنب مع الأعمال الفاخرة في إزنيك.

إن كثيراً من (الموتيفات) النباتية التي نشاهدها في خزفيات إزنيك استخدمت كذلك في المنسوجات الحريرية، وهي تمثل منتوجاً مترفاً آخر تطور على وفق المسارات المميزة المماثلة لتطور صناعة الخزف. تمركزت صناعة النسيج في بورصه، وكان نساجو الحرير، أو صنّاع المخمل، قد أنتجوا للسلاطين العثمانيين أعمالاً رائعة حقاً في أسلوب حياكته، مثل ذلك الذي صُنع سابقا للأباطرة البيزنطيين من قِبَلهم حين انتقلت عملية تنقية الحرير إلى الغرب من قِبَل جوستنيان. ويبدو أن بورصه كانت المركز الرئيس أيضاً في الأزمنة المبكرة غير أن هناك ما يشير إلى أنوال نسج كانت تنتج أنواعاً مماثلة من الحريرعلى جزيرة كايوس Chios. والظاهر أن الفرق الوحيد بينهما هو أن النسيج الذي كان يتم هنا أقل تماسكاً نسبياً، وبمرور الوقت تميل المنسوجات الصوفية إلى التهرئ بسرعة. كان الطلب على منسوجات الحرير والأقمشة المطرزة كبيراً لتوفير الستائر والأغطية، وأهم من ذلك كله كان الطلب على الملابس الفاخرة لسد متطلبات البلاط هائلاً. وهناك وصولات وسجلات تتعلق بصنعها ما تزال محفوظة على رفوف «ساراي» باسطنبول، كما لا تزال لفائف من الحرير غير المستعملة قط محفوظة حتى الآن، وكذلك الملابس التي كان يرتديها العديد من السلاطين في المناسبات الرسمية. إن أكثر الألوان المألوفة لهذه الملابس هي الأحمر والأزرق والأصفر، مع تصاميم نباتية متقنة بالأحمر والأزرق والأسود والذهبي. إن أحد النماذج المفضلة كان بهيأة تكرار لزوج من الأشرطة وثلاث نقاط؛ وربما كان أحياءً تقليدياً لجلود النمور التي كانت تؤلف جزءاً من الزي البلاطي في الأوقات المبكرة حين كان الأتراك ما يزالون يعيشون حياة البداوة في مرتفعات آسيا.

مما لا شك فيه أن قطع الحرير كانت تستعمل أيضاً كأغطية للأرائك في قاعات الاستقبال (الدواوين) حيث كانت تؤلف الأثاث الرئيس للدواخل التركية، لكن أفضل ما حاز على التقدير في هذا الغرض هو المخمل الحرير الذي ربما كان يصنع في بورصه، وفي وقت لاحق في سكوتاري أيضاً. إن نوعية هذين الصنفين فاخرة جداً لكن تصاميمها تميل إلى الشكلانية إذ لم تكن في الغالب تعمل كأشرطة متواصلة لكي تقص بشكل يناسب الزي، بل كقطع مستطيلة وفق قياس مقرر سلفاً. لكن صنع الأشرطة كان قائماً كذلك، إذ

كان المخمل يستعمل أحياناً في صنع الملابس وبخاصة في الصداري ذات الأكمام القصيرة التي كانت تُلبس تحت أردية الحرير الطويلة.

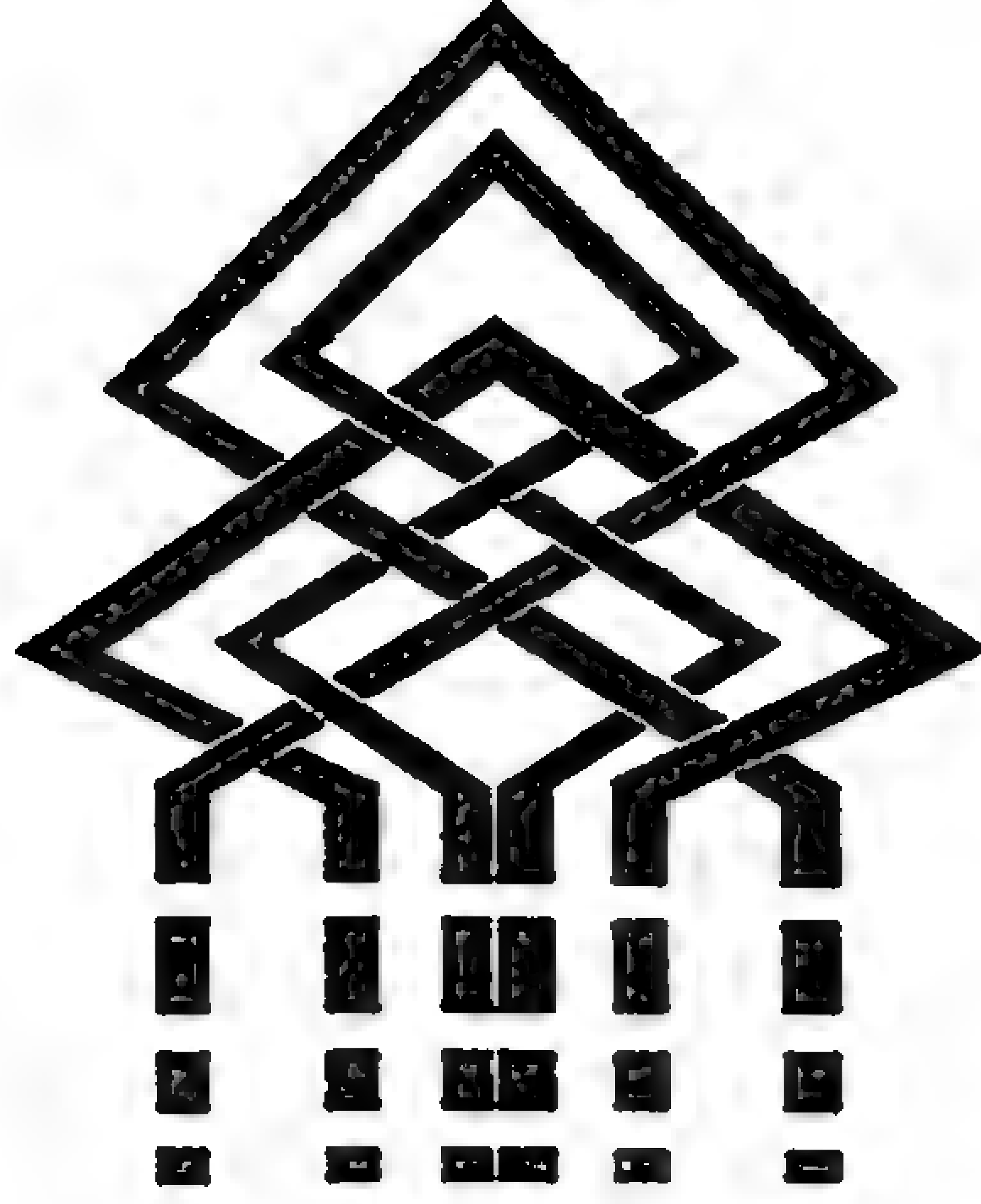
على الرغم من الجودة الفاخرة لمصنوعات الحرير والمخمل التركية إلا أنها أقل شهرة من البسط والسجاد في الغرب. وبعكس الحرير والمخمل اللذين كانا ينسجان في المصانع تحت رعاية السلاطين، فإن السجاد يمثل حرفة ريفية تطورت بصورة مستقلة في أصقاع الأناضول المختلفة. إن أبكر الأمثلة منها هي التي صنعت في أعقاب الفترة السلجوقية وتحمل نماذج زاويّة مماثلة لها، غير أنه سرعان ما شُرع بإدخال أشكال الطيور والحيوانات المؤسلبة. والسجاد المصنوع من صور الحيوانات، والذي هو تركي الأصل أكثر من كونه فارسياً، يمكن مشاهدته في اللوحات الأوروبية للقرن الخامس عشر والقرون التي تلته، وهي تزودنا بأهم الاستدلالات في ما يخص التسلسل الزمني للأحداث (الكرونولوجيا). إن أقدم بساط عثماني معروف ربما يكون واحداً من النمط الأوشكاي Ushaki ويعود بتاريخه إلى العام 1584م. ومنذ القرن التالي فلاحقاً توفرت لدينا أمثلة كثيرة تكفي لوضع نظام تصنيفي يساعد على تمييز عدد من الأصناف المحلية الفردية. وأكثرها شيوعاً هي تلك التي تقرن باوشك، وبيركامان، وكورديس، وكولا، ولاديك، وكيرشير. وفي كل هذه المناطق يمكن العثور على أنماط فردية في التصميم وترتيب خاص للألوان، على الرغم من أن ما يسمى بـ «عقدة كورديس» كانت توظف بصورة شاملة في أنحاء تركيا. إن معظم هذه المنتجات كانت تتخذ شكل البسط؛ والسجاد ذو القياس الكبير الذي كان شائعاً في فارس كان أقل تفضيلاً في تركيا، وما يسمى بـ «السجاد التركي» ما هو إلا ابتكار متأخر نسبياً، وكان يُصنع عادة من الصوف والقطن، على الرغم من أن البسط النفيسة المخصصة للبلاط كانت تنسج بالحرير أحياناً.

هناك فرع آخر من الفن العثماني ما يزال بحاجة إلى التأمل فيه قليلاً – الرسم. مرة أخرى، مالَ الباحثون، في الماضي، إلى اعتبار هذا الفن انعكاساً متواضعاً للفن الفارسي، لكن على الرغم من أن الرسامين قد استُقدموا من بلاد فارس من قِبَل عدد من السلاطين، وعلى الرغم من أن عدداً كبيراً من الأعمال قد نُفّذت على الغرار الفارسي في تركيا سعياً وراء خلق عالم من الفن الحُلمي، فإن كثيراً من الأعمال تم إنجازها بأسلوب عثماني خالص. في القرن الخامس عشر تميزت الرسوم التركية بالقوة والواقعية اللتين كانتا غائبتين تماماً

عن الفن الفارسي في العصر ذاته، وبالإمكان مشاهدة ذلك في الرسوم التوضيحية المؤثرة التي تضمنها (مجموعة الفاتح) -كما تسمى- في مكتبة توب كابي في اسطنبول. هناك فنانان نابغان عملا على إنجاز هذا الكتاب، أحدهما يدعى أحمد موسى، وكان مسؤولاً عن رسم مشاهد من القرآن الكريم ضمن سلسلة تميزت بأصالة وجرأة مشهودتين، والآخر يدعى محمد سياح كاليم الذي نفّذ أشكالاً رائعة حقاً لأناس وحيوانات بأسلوب يدين بالفضل العميم للصين، ولكن بأسلوب شخصي في جوهره أيضاً. إن عمله يمثل بعض أهم ما أُنجز في الرسم الإسلامي كله. وفي فترة لاحقة، يمكننا اقتفاء هذه الأساليب المتوارثة في الرسوم التوضيحية التي تخص أحداثاً ممتعة في ما سمي «هونيرناما Hunernama»، وتعني حياة السلاطين، أو في «سورناما Surnama» وهي كتب الاحتفالات حيث تبدو المشاهد اليومية بطريقة ساذجة لكنها معبرة أبلغ ما يكون التعبير. وفي أحد هذه الكتب «سورناما مراد الثالث» نشاهد صوراً متخيلة لأصناف التجار يستعرضون أمام السلطان في هيبو يوردم في اسطنبول. وفي كتاب آخر أُنجز في حدود القرن الثامن عشر نجد راقصين وندماء في حضرة السلطان أحمد الثالث. وفي كتب أخرى هناك مشاهد لمعارك، وعروض لألعاب نارية، وضروب من الرياضة. إن هذا الفن، ذا الطابع التركي أساساً، ينحو بعيداً عن عالم الأحلام السحري لفارس. إنه فن ذكوري نشط، مفعم بالحيوية والفعل، حيث لا يلعب الحب والغرام إلا دوراً ضئيلاً فيه. وبفضل قيام (ساراي) في اسطنبول بطبع هذه المواد في السنين الأخيرة أمكن التعرف على المزيد من هذا الفن، لكن ما نعرفه اليوم عنه يدعونا، في نهاية المطاف، إلى أن ننبذ الأفكار القديمة القائلة بضحالته في مضمار الفنون المرئية.

أخيراً، لا يسع المرء أن يترك تركيا دون الإشارة إلى المظهر الأخير للفن في اسطنبول، هو «الباروك»(*) التركي. قد لا يُعد هذا أسلوباً عظيماً، وقد لا يُصنّف على أساس أنه فن إسلامي حقاً، لكن له سحراً كبيراً، والرسوم الزخرفية التي تزيّن بعض غرف الحريم أو قلة من بيوت الخشب القديمة التي ما تزال قابعة على ضفاف البوسفور تستحق انتشالها من الإهمال الذي أصابها في القرن الأخير.

(*) الباروك Baroque: أسلوب فني يتميز بدقة الزخرفة وغرابتها، وقد ساد في القرن 17 بخاصة.

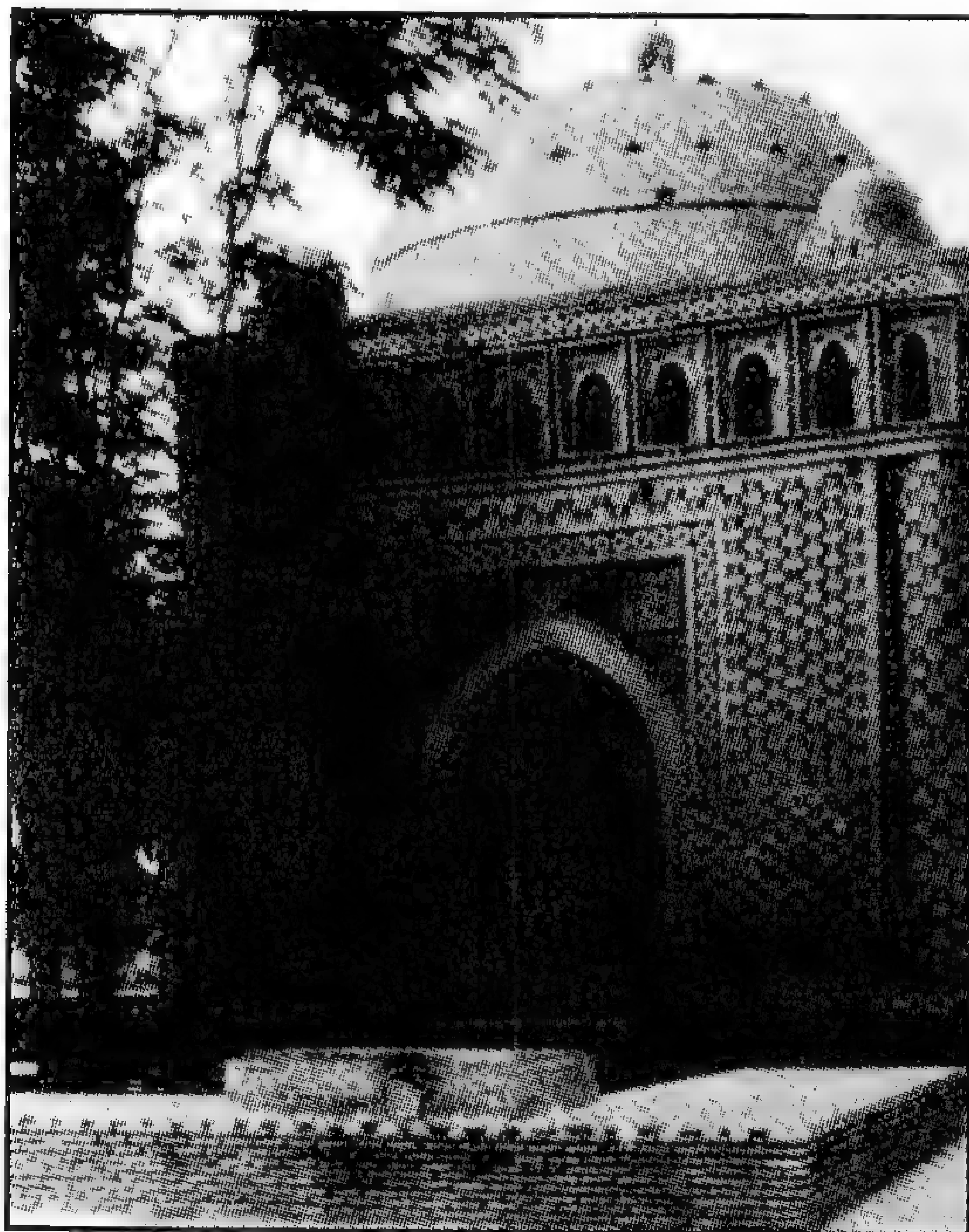


الفصل العاشر

الفن الفارسي
في أوائل القرن الخامس عشر

تماماً مثل ما كانت حقبة القرن الخامس عشر العظيمة، من أوجه عدة، هي الحقبة الأكثر هيمنة في قصة فن النهضة في الغرب، وبالتأكيد الحقبة التي بلغ فيها تفوق إيطاليا حدّه الأقصى، كذلك كانت الحقبة الممتدة بين 1370م - 1500م في بلاد فارس هي الأهم، على الرغم من أن بدايتها اتسمت بمرحلة من الفتوحات بقيادة تيمورلنك، والتي لم تكن أقل عنفاً من غزوة المغول الأولى بقيادة هولاكو. لكن الدمار الذي حصل في حينه كانت أضيق نطاقاً مما حصل في القرن الثالث عشر، وكان تيمورلنك لا يقل شهرة كنصير للعمارة والفنون عنه كقائد فاتح وقد حذا حذوه خلفاؤه الذين كانوا جميعاً، تقريباً، أنصاراً ناشطين وذوي معرفة واطلاع. هكذا بدا جوهر شاه في مشهد رائع يعود تاريخه إلى ما بين العامين 1405م - 1418م، علماً بأن معظم المباني في الحيرة تعود إلى الربع الأول من القرن الخامس عشر. وقد أُنجزت كذلك أعمال في بلخ وشيراز والعديد من الأماكن الأخرى.

غير أن رعاية تيمورلنك بلغت أوجها في تركستان بخاصة، مدينته المفضلة حيث قامت هناك بعض أروع جوامع العصر في حدود العام 1400م، وفي سمرقند أيضاً حيث تم دفنه. إن غور أمير، المنجز في العام 1434م، يُعد أحد أتم المباني وأبدعها في العالم. وهناك سلسلة من الجوامع والأضرحة الأخرى التي لا تقل عنه روعة. وأغلب هذه المباني تتميز، شأنها شأن معالم العصر الأخرى مثل الجامع في الحيرة، بصنف جديد من القبة المفصصة والمكورة بعض الشيء، لكنها ذات جمال أخاذ. كان استعمال القرميد، أو الكاشي، على القشرة الخارجية أيضاً قد اتسع كثيراً بحيث إن جميع الواجهات، حتى القباب ذاتها، قد شملتها الزخرفة. وعلى ما يبدو، فإن إنتاج تلك الأنواع من القرميد كان يتم محلياً وعلى مقربة من المباني التي خصصت لها، كما جرى استقدام الصنّاع إلى المواقع المختلفة لذلك الغرض. بهذه الوسيلة يمكن تفسير تشابه الأعمال في أماكن متباعدة بعضها عن بعض بمسافات شاسعة.

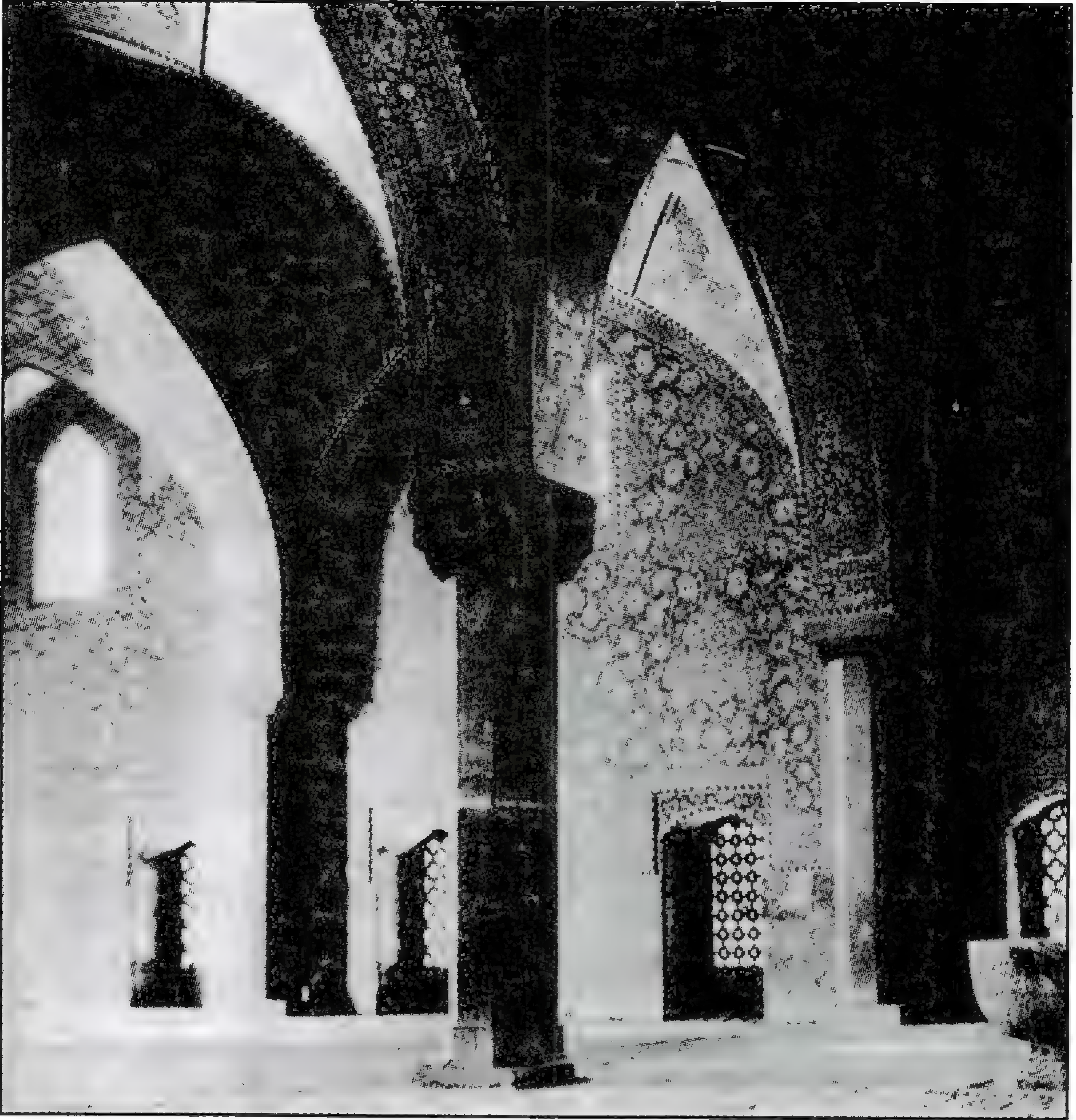


مدفن السامانيين في بخارى

وقد نجمت عن الزخارف القرميدية الفكرة الرئيسة التي انبثقت منها الفنون الأخرى. إنها حقاً ذات روعة وثراء نادرين. كانت الأقمشة تنسج في مراكز عدة في أنحاء فارس كافة، وكانت الحرائر الفاخرة وأصناف الساتان اللماعة هي المفضلة حيث تستعمل في صنعها خيوط من الذهب والفضة بغزارة. وفي الخزفيات، كانت أواني سلطان آباد المتحدرة من القرن المنصرم مزخرفة ومعقدة، وجرت محاولات لمحاكاة بريق اللونين الأزرق والأبيض الصيني على وفق أسلوب «مينك» المبكر (منذ العام 1368م). ومرة أخرى، كانت مراكز التصنيع متوزعة على نطاق واسع في أنحاء البلاد ولو أن فارامين ربما كانت الأبلغ أهمية بينها. وفي الزجاج بدا الذوق ذاته في المنتجات الرقيقة والبديعة، في حين تميزت بعض الأعمال المعدنية بروعة حقيقية. وربما لم يُنتج مثال أروع من قزان تيمورلنك الضخم في سمرقند والموجود حالياً في متحف الأرميتاج في موسكو.

غير أن فنون هذا العصر بلغت ذروتها في الرسوم المصغرة (المنمنمات)، فقد نشأ هنا في (سمرقند) طراز محلي، خالص بأكمله، مستخلص من الأطرزة المختلطة من عصر إيلخان، على الرغم من أنه تم إنجاز أعمال من نوعية فاخرة في النصف الثاني من القرن الرابع عشر، فقد تحققت بفضل حماسة تيمورلنك وخلفائه تطورات أكثر أهمية. ففي عهد تيمورلنك نفسه أضحت سمرقند مركزاً مهماً حقاً وهناك في السجلات المدونة ما يذكر عن أروقة حدائق مزينة بالرسوم الجدارية وبأقمشة مرسومة فاخرة لقيت الاستحسان هناك. لكن لم تبقَ أي رسوم على قيد الوجود يمكن أن ننسبها اليوم إلى سمرقند فعلاً، وما علينا إلا التوجه إلى مراكز أخرى، مثل شيراز والحيرة، للحصول على نماذج حقيقية في الوقت الذي غدت تبريز، لاحقاً، مركزاً مهماً، وربما كانت هناك مدرسة مهمة في أصفهان.

باستطاعتنا أن نميز أعمال شيراز بفضل توهج ألوانها، وبالإقبال الشديد على تصوير المناظر الطبيعية، وبكثرة استعمال موضوعات الطير وخطوطها الدقيقة وعيونها الضيقة ونظراتها الجانبية المميزة نوعاً ما. إن نظام المنظور الرأسي، حيث تبدو الهيئات المتعددة الواحدة فوق الأخرى وحيث الأشياء -كالمفروشات والبرك- تظهر مستوية على الصفحات، ظل سارياً على الرغم من الأسلوب الجديد المتبع في إبراز التأثيرات المنظورية الذي جرى تبنيه بعامة في المشاهد الخارجية عند نشأة مدرسة شيراز، الذي اتخذ شكل



العمارة الداخلية في مسجد الشاه في أصفهان

تضمين رابية في الخلفية. وهكذا، كان كثيراً ما تتم إقامة مشاهد لما يبدو أنه على حافة جرف، وتجري الإشارة إلى الأفق بانخفاض مفاجئ في المنظر الطبيعي. وتبدو الهيئات في أقصى الخلفية كأنها تتسلق الرابية التي لا بد من وجودها في الخلف، ورؤوسها وأكتافها ظاهرة فوق الأفق الوهمي. أحياناً، كانت تبرز، مرة أخرى، من خلف رابية صغيرة لتملأ إحدى زوايا الصورة.

إن المخطوطة الأبكر من شيراز المعروفة حتى اليوم هي شاهنامة في اسطنبول ويعود تاريخها إلى العام 1370م إلا أن الجزئين من الملاحم المؤرخين في العام 1397م، في المتحف البريطاني وفي مجموعة تشستر بيتي، هما الأكثر روعة وأنموذجية. يظهر النضوج التام للمدرسة في مختارات أدبية في مجموعة غولبنكيان المنجزة لأمر إسكندر سلطان في العام 1410م، ومن المؤكد أن عدة فنانين قد عملوا في إعداد هذا المجلد، ومن بينهم الخطاط محمد حسين الذي نجد اسمه ثانية بعد عشر سنوات في المجلد الذي أنجز للأمير بويزنغور ويضم مختارات للشعراء، وهو محفوظ الآن في برلين. إن نظام الألوان في (نمنمات) مجلد غولبنكيان باهت نوعاً ما إلا أن المنمنمات ذاتها قوية وشديدة ومليئة بالتفاصيل الزخرفية البديعة ويمتد العديد منها على صفحتين. وربما كانت هناك أيضاً إنجازات من أساطير بيدباي «كليلة ودمنة» في طهران لحساب إسكندر سلطان قبل خلعه بقليل في العام 1414م.

في الوقت الذي وطّد الشاه روخ (1404م-1447م)، أكبر أنجال تيمورلنك وأهمهم، حكمه في الحيرة كانت مدرسة شيراز قد آذنت بالزوال بعد نهب المدينة واستباحتها في العام 1507م. كان شاه روخ نفسه ذا طبع جاد وواعياً في نظرته للأمور، وقد اهتم بخاصة في إنتاج التواريخ، مثل تاريخ حافظ في آبرو (1420م-1430م). إن المشهد الذي يرينا اندحار بيرباديشاه من استراباد، وسلطان علي رئيس سربدار، وهم قوم من قطاع الطرق، من خراسان، يُعدّ عملاً رائعاً بصفته تمثيلاً معاصراً تقريباً لواقعة تاريخية. كانت قوات الشاه روخ بقيادة الأمير سعيد خواجه، الذي يبدو وهو يجزّ رأس أحد الأعداء في خضم قيادته لقواته الصائلة، والأبواق والألوية والسيوف المشرعة، قد خلقت إحساساً بالحركة الانتصارية والغزو المتحدي الجريء. وأسلوب رسم الهيئات في المنمنمة يدين بشيء ما لمدرسة شيراز.

من جهة أخرى، فإن نجل الشاه روخ المرح بويزنغور ميرارا (توفي في 1433م) حبّذ أعمالاً من ضروب أكثر خفة، وكانت مدرسة الحيرة بفضل رعايته قد بلغت قمة تطورها. كان عملها يتسم بولع أكثر بالتفاصيل الوصفية مما هو موجود في مدرسة شيراز. كانت أشكال الشخوص صغيرة نوعاً ما وكان العمل مرهفاً جداً والألوان أهدأ وأعمق

مما في أعمال شيراز. وجرى تلقائياً استعمال ظلال دقيقة جداً من البرتقالي والأحمر. وكانت الموضوعات الصينية، مثل كيلين Kilin، أو شكل السحابة المنمق تقريباً، دائمة الحضور في الرسوم وإن لم يكن هناك أي شيء صيني حقاً في الأسلوب.

هناك حالياً واحد من أبرز نماذج هذه المدرسة في قصر كولستان في طهران، وكان قد نُفِّذ لأمر بويزنغور في العام 1430م. إن مشهد اختفاء كاي خسرو، الذي ينتسب إلى لوراسب، يعد أنموذجياً تماماً في جمالية ألوانه وكثرة تفاصيله معاً. هناك منمنمة فاتنة أخرى تعود إلى هوماي وهومايون في الصين وهي موجودة الآن في متحف الفنون الزخرفية في باريس. في هذه المنمنمة لا يبدي الفنان فضولاً ذهنياً يذكر، لكن القاعدة الزخرفية الرمزية للرسم واضحة هنا على أكمل وجه وجاءت النتيجة ناجحة نجاحاً باهراً. تزهو الزهور روعة في وضح النهار حيث تبدو النجوم في كبد السماء، والواقعية ممزوجة بالرمزية، والفنان طليق اليد كلياً من الواقعية الطبيعية، غير أن تطلعه يبقى مع ذلك شمولياً متكاملاً.

إن الكتب الأكثر شيوعاً في العصرين العباسي والمغولي باستثناء الشاهنامة، أضحت الآن أقل شيوعاً بعد أن طغت عليها أعمال جديدة مختلفة، مثل القصائد الخمسة للنظامي، والبستان السادي أو يوسف وزليخة. وفي أغلب النسخ لم يتم اختيار سوى مشهد أو اثنين للإيضاح، وغالباً ما كان الاختيار يقع على المشاهد الأكثر شعبية. لذا، فإن لدينا عدداً كبيراً من الأمثلة على بعض الوقائع المشهورة، مثل باهرام غور وهو يصطاد الحمار الوحشي، والعديد من الأمثلة لمشاهد أقل شعبية. لكن، مع ذلك، لا نجد في هذه الأعمال أي رتابة لأن جدارة الرسم تكمن في التقديم وليس ابتكار الأفكار (الثيمات) الجديدة. وما يمكن تسميته (بالنموذج المأثور) كان سُنّة مقدسة تقريباً في الفنون، كما في العالم البوذي. ونحن نرى شيئاً من النظرة ذاتها في البيزنطية حيث تكمن -ثانية- جدارة الرسم في قدرة الفنان على نفح حياة جديدة في شيء أكسبه الزمن قدسية. وهكذا كان التطلع يختلف جداً عن الروح الفضولية النشيطة للغرب حيث الفضولية والبحث عن الجديد يطغيان على التطلع.

في بعض المجلدات الفخمة جداً كانت جميع مشاهد القصة تقريباً مصورة، وربما لا يوجد مثال أفخم وأثرى من الشاهنامة الموجودة الآن في مكتبة الجمعية الملكية الآسيوية

في لندن. تتضمن هذه الشاهنامة ثلاثاً وعشرين منمنمة وكانت قد أُنجزت لأحد أبناء الشاه روخ، هو محمد جوكي، حوالي العام 1440م، وربما قد شارك في العمل عليها أكثر من واحد. وبعض هذه المنمنمات أكثر تعبيراً من غيرها. مع ذلك، فإن جميعها ذات نوعية فاخرة، وأحد أكثرها تأثيراً تصور موت أحد «البالادينات»، أو الفرسان، في عاصفة ثلجية. كان بعض الأتباع المخلصين برفقة كاي خسرو في الجبال حيث ذهب ليلقى حتفه. وكان الملك قد حذرهم من عاصفة ثلجية وشيكة وأمرهم بالعودة، لكنهم قبل أن يتمكنوا من مبارحة سيدهم طغى الثلج عليهم وغمرهم فماتوا جميعاً. في الصورة، يظهر هؤلاء جالسين بجانب بركة في حين تتجمع الغيوم الثلجية النحسة في السماء خلفهم. يكتب «بنيون» عن هذا قائلاً: «إن التزاحم المضطرب للفرسان المتهالكين وهم جاثمون في السيل الجبلي الموحش موضّح بطريقة بارعة في الصورة». وقد يضيف المرء بأن طابع الغيوم الثلجية الأملس ربما لم يكن ليُصوَّر بمثل هذه الطريقة البارعة، ناهيك عن أن الاستسلام الشرقي لحتمية القدر قد عولج هنا بنجاح ساحق.

قد تكون السمة الأكثر أنموذجية للنصف الثاني من القرن الخامس عشر هي أن بعض الرسامين آنذاك شرعوا يوقّعون على أعمالهم. إن واحداً من أوائل مَنْ أقدم على توقيع اسمه هو روح الله ميرك الذي أنجز صفحتين صلبتين في منظومة لاحقة بتاريخ 1496م تقريباً، وهي الآن محفوظة في المتحف البريطاني. هناك آخرون معروفون لكن أشهرهم جميعاً كان بهزاد المولود حوالي العام 1440م والذي توفي بعد العام 1514م بفترة وجيزة. ومن الواضح أنه كان أكثرهم اهتماماً بالأفراد وسجاياهم وفي شؤون الحياة اليومية بخلاف معاصريه الذين اكتفوا بالعيش في عالمهم الساحر الأشبه بالحلم. كان بهزاد من المقربين للسلطان حسين بايقارا (1470م-1506م) الذي تولى أيضاً رعاية عمل الفنان المتوحش -كما فعل خليفته- محمد خان الشيباني. أنجز بهزاد معظم أعماله في الحيرة، ولو أنه انتقل إلى تبريز بعد العام 1506م حيث كانت العاصمة قد نُقلت في عهد السلطان الجديد الشاه إسماعيل مؤسس الدولة الصفوية. هنا - أي في تبريز- أضفى بهزاد شهرة جديدة على المدرسة القديمة التي لم تتوقف عن العمل قط، حتى وإن كانت شيراز والحيرة أكثر أهمية منها.

إن مشكلة انتساب الرسوم مشكلة معقدة جداً في حالة بهزاد؛ من ناحية لأن هناك العديد من طلبته الذين اقتفوا أثره عن قرب، ومن ناحية أخرى لأن الناس صاروا ينظرون إلى أسلوبه، في أثناء حياته، بأنه يمثل ذروة الرسم حينذاك، وراح مقتنو الصور في تلك الفترة يدونون تحت اللوحات عبارة: بمثل جدارة بهزاد، أو بهزاد فقط، إذا ما شاؤوا أن يعبروا عن تقديرهم لعمل فريد على سبيل الإطراء. كما راح جامعو الصور بدورهم، في النصف الثاني من القرن، ينسبون الرسوم غالباً إلى بهزاد على غرار اللوحات التي كانت تُنسب إلى رافائيل في القرن الثامن عشر، على الرغم من أن الفحص الدقيق للأسلوب قد يتمخض عن أن كلا الانتسابين لا يمكن التعويل عليهما. هنا، لا يصح الاعتماد على التواقيع إلا في ما ندر، إذ لم تكن هناك إلا حالات قليلة جداً أقدم فيها الأستاذ على توقيع عمله فعلاً. وحين يفعل هذا فإن التوقيع غالباً ما يوضع في أكثر الأماكن خفية من اللوحة. فمثلاً، إن المنمنمة التي ترينا الملك دارا مع قطيعه، في إحدى نسخها المنسوبة لسعدي واسمها «بستان» في القاهرة (1488م-1489م)، قد وُقِّعت بأحرف صغيرة جداً على كنانة (جعبة) الملك. ونقرأ التوقيع فنجده «عمل خادمكم بهزاد». لقد كانت فكرة هذه الصورة فكرة رائجة؛ لقد حسب الملك خطأ أن راعيه كان عدواً له وأوشك على أن يسحب قوسه حين أوقفه الرجل وأنبّه لأنه لم يميز خدمه حين رآهم؛ إن واجهتي هذا الكتاب اللتين لا تحملان في الواقع توقيعاً لا بد أن تكون من عمل الأستاذ أيضاً.

إن التواقيع التي يمكن التعويل عليها تظهر أيضاً على الرسوم المصغرة «المنمنمات» في كولستان ضمن مجموعة روتشيلد للعام 1486م. وفي مجموعتي «الخامساس» في المتحف البريطاني المؤرختين بالتعاقب 1493م و1494م. وهناك صورة شخصية في طهران للسلطان حسين وهو في حديقته مؤرخة بالعام 1495 يصح أن تُنسب إليه أيضاً. ومع خلوها من التوقيع، فإن «زفار - نامه» أو «تاريخ تيمورلنك» في مجموعة غاريت، يمكن أن تُنسب إلى بهزاد بفضل مقوماتها الأسلوبية. إنها تضم ست صفحات كبيرة مزدوجة من المنمنمات، وقد أرّخت في العام 1467م للسلطان حسين بيقارا، لكن من المحتمل أن المنمنمات قد أضيفت إليها حوالي العام 1490م. لقد كان هذا شيئاً مألوفاً في الرسم الإسلامي إذ إن الكاتب غالباً ما يترك صفحات خالية ليتم إملاؤها في ما بعد من

قِبَل الرسام. إن المشهد يرينا بناء الجامع الكبير في سمرقند بحيوية مفعمة للغاية كتلك التي يتسم بها عمل بهزاد، وهناك صفحة أخرى ترينا هجوماً على حصن، وهي تماثلها أيضاً في الأسلوب، وتصور الاستيلاء على حصن مسيحي لفرسان القديس يوحنا في حدود العام 1402م. ويقال إن شكل الراكب الذي يمتطي الحصان إلى اليمين هو تيمورلنك، وأن جنوده يعبرون الخندق المائي المحيط بالحصن على جسر مؤقت.

إضافة إلى المشاهد المصورة التي تحتويها الكتب فقد قام بهزاد برسم عدد من الدراسات المنفردة لأشخاص أو حيوانات، ومع أن صوره الشخوصية لم تكن بالقوة التي ظهرت بها أعماله الأخرى فليس معنى هذا أن لا قيمة لها البتة. هناك واحدة في صالة عرض «فرير» موقعة، ويصح أن تُنسب إليه حقاً، وهي تصور شاباً يرسم، وقد ظُنّ لوقت طويل أن بهزاد قام بنسخها عن صورة أصلية لجنتيل بيليني الذي كان في القسطنطينية في العام 1479م-1480م، لكن ما من دليل حقيقي يثبت صحة هذا الادعاء. إن أهم ما تعنيه الصورة يكمن في حقيقة أنها أول صورة مصغرة «منمنمة» نملكها، أو بالأحرى تكون في حوزتنا من ذلك العهد. وفي القرن التالي فإن مثل هذه الدراسات للأفراد أضحت واحدة من الأفكار (الثيمات) المحببة للرسام الفارسي.

إن رسوم السنوات المبكرة للقرن السادس عشر تدين بالكثير لبهزاد؛ فقد كان العديد من الفنانين من تلاميذه، وكانت شهرته قد بلغت شأناً عظيماً وصار أسلوبه مشهوراً بحيث حقق تأثيراً واسعاً جداً. والواقع، إن المدرسة الجديدة لتبريز التي أسسها الشاه إسماعيل تدين بالفضل الكبير في تطورها للأسس التي أرساها بهزاد. نحن نعرف كثيراً من أسماء أساتذتها وقد تعاون عدد منهم في إنتاج النسخة الرائعة لأعمال «النظامي» المكرسة للشاه تاهمساب بين الأعوام 1539م-1543م، والمحفوظة الآن في المتحف البريطاني. إنه كتاب ذو نوعية وغنىً رائعين جداً، يحتوي على سبع عشرة منمنمة جميلة جداً على الرغم من أن أربع صور منها قد أضيفت في وقت لاحق. وقد ساهم في رسم المنمنمات: ميراق وميرزا علي ومير سيد علي ومظفر علي، بالإضافة إلى رسامين آخرين نجهل أسماءهم. أما عن المشاهد التي لم يكن بالإمكان تنسيبها بدقة فإن أكثرها بهجة تُظهر امرأة عجوزاً تشكو أمرها للسلطان سانجار. إنها تتقدم للملك لتخبره بأن أحد

جنوده قد سرقها، ويجيب الملك بأنه منشغل بما هو أهم من هذه التفاهات، فترد عليه: ما فائدة أن تذهب للحرب في الوقت الذي لا تقوى على ضبط جنودك؟ إنها صورة شرقية ممتعة تتجلى فيها العلاقة الحميمة بين الملك ورعاياه. ويعتقد «كونيل» أنها قد تكون من عمل السلطان محمود. ومن الجائز أن الصخور المتهاوية، المنمقة نوعاً ما، التي تملأ الخلفية هي من سمات أسلوبه، وقد قدّر لها في ما بعد أن تشيع في الرسم الهندي.

من بين الرسامين الذي تعرفنا على اسمه، ويعد أهمهم قاطبة، آغا ميراق الموجود عمله ضمن مجموعة «نظامي» في المتحف البريطاني والذي قَدِمَ من أصفهان لكنه عمل أيضاً في الحيرة. كان أسلوبه زخرفياً بدرجة ما وذا مسحة إنسانية أقل من تلك الموجودة لدى بهزاد، غير أنه كان حتماً داعية عظيم للطريقة الأكثر زخرفية. وقد نُسبت إليه صورة رائعة تمثل «المعراج» في «نظامي» المتحف البريطاني، استناداً إلى خلفياتها الأسلوبية، وهي بالتأكيد من سمات أسلوبه. وأصحّ ما يُنسب إليه قطعاً صورة خسرو وشيرين جالسين معاً ليلاً وهما يستمعان إلى قصص ترويها وصيفات شيرين. في هذا الرسم المفصّل بعناية وبدقة رهيفة يبدو الزوجان مؤطرين بواجهة جميلة من القرميد يحيط بهما عدد من الحضور. مع ذلك، فهناك أخرى من عمل ميراق يبدو فيها أنو شيروان ووزيره في مكان خرب؛ إنهما يرهفان السمع للبوم تنعق بين الأطلال والوزير يفسّر المحادثة الحاصلة بينها؛ ومنها أن بوماً يعِد رفيقته بأن يهدي لها برجاً متصدعاً بديعاً عربونا للزواج! ويجيب بوم آخر بأن الملك إذا ما استمر في حروبه فإن ألفاً من البيوت سيعمها الخراب قريباً. وتمتلك اللقالق والغزلان التي تُرى بين الخرائب، وكذا الأزهار على ضفتي الساقية، تفصيلات رائعة تشبه تفصيلات الرسام ڤيرمير، ممزوجة بفتنة أخاذة وحلمية (فنتزة) فارسية في الأساس. لقد كان هذا موضوعاً محبباً جداً لكن معالجة ميراق له قد تكون من أجمل ما وصل إلينا جميعاً. إن المشهد يتلاءم جداً مع قابلياته الخاصة، ويظهر توقيع الرسام في الصورة في أعلى جدار الجامع المتهدم.

هناك صفحة جميلة أخرى في «نظامي» المتحف البريطاني من عمل ميرسيد علي، ابن أحد الرسامين الذي رافق أباه وهو شاب إلى تبريز ليتتلمذ على يد بهزاد. إن عمله في «النظامي»، الذي يتسم بولع نفاذ إلى البلد وحياته اليومية، يصور أحد مشاهد قصة حب

«مجنون ليلى»، وهي حكاية قديمة أعاد كتابتها نظامي تروي كيف اعتراه الجنون بسبب حبه لليلى. إن زواجهما يعد ضرباً من المستحيل بسبب الظروف القائمة، لذا فإنه يلتجئ في الصحراء ويتخذ من الحيوانات رفاقاً له. ولشدة شغفه بليلى وتوقه لرؤيتها يقنع امرأة عجوزاً، كانت ترعى مخبولاً لكي تكسب قوتها، أن يحلّ محله. وتصحب المرأة العجوز المجنون مكبلاً بالأغلال إلى خيمة ليلى، لكنه ما أن يرى محبوبته حتى ينقلب مخبولاً هو نفسه ويفرّ وقد اعتراه الجنون. كان المشهد بدوره من الموضوعات المحببة ويبدو أن القصيدة هي من جملة القصائد التي جرى نسخها كثيراً في تلك المرحلة، ويمكن أن تعزى شعبيتها بدرجة كبيرة إلى النظرة الصوفية الدينية العميقة لدى الفرس بعامة، فالقصة ترمز إلى لهفة الروح لشيء من القوة الروحية المطلقة. في العلاقات الإنسانية قد يتعذر إشباع هذه اللهفة المتقدة تماماً. وفي رسم آخر من هذا المجلد يبدو المجنون حائماً في الكعبة، وهو يمثل عودته الأخيرة للإيمان في نهاية حياته.

رحل مير سيد علي إلى كابول في العام 1550م، ثم إلى دلهي، حيث كان مسؤولاً بدرجة كبيرة عن تأسيس المدرسة الهندية - الفارسية للرسم. كان أسلوبه، قبل رحيله، مميزاً، لكن قلة قليلة من الرسوم يمكن أن تُنسب إليه بشيء من الثقة، وبخاصة بعض تلك التي تضمها مجموعة «كارتيير»، وقد تكون طريقته تغيرت في الهند، وإذا ما أخذنا العمل الهندي بمجموعه فإنه قد تطور على وفق المعالم الواقعية وأولع الرسامون هناك بفن الرسم الشخوصي والحدث الفعلي أكثر مما فعل زملاؤهم الفرس، وخلّفوا عالم الأحلام والصوفية لفارس وراءهم.

بالإمكان التفريق بين مير سيد علي ورسام آخر يحمل اسماً مشابهاً ويظهر عمله أيضاً في «نظامي» المتحف البريطاني وهو ميرزا علي. كان ميرزا علي مواطناً من تبريز واشتهر بوجه خاص بكونه مصمماً في زخرفة «الأرابسك». إنه هو من قام برسم صور أحداث أخرى من قصة خسرو وشيرين، وفيها يعرض أحد أصدقاء خسرو المقربين صورة خسرو لشيرين أميرة الأرمن. والمشهد الأبعد، حيث ينصت خسرو لعزف العود، يمكن أن يُنسب إليه أيضاً. وينسب «كونيل» إليه كذلك منمنمة ممتعة، بصفحتين متقابلتين، ليوسف وسيدات مصر في «الخماسة» للعام 1522م في طهران. إنه يتميز عن

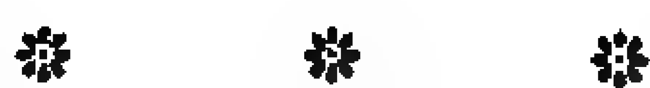
مظفر علي، وهو رسام آخر لمنمنمات كان مسؤولاً عن رسم مشهد بهيج من أسطورة هرام غور الموجودة ضمن مجموعة «نظامي» المتحف البريطاني. لقد كان مظفر علي تلميذاً لبهزاد الذي توفي بعد الشاه تاهماسب بقليل في العام 1576م. إن فكرة «ثيمة» بهرام غور ربما كانت من أكثر الأساطير رواجاً التي صُوّرت في ذلك الزمن، وقد رُسمت على المنسوجات وعلى الفخار وعلى الأعمال المعدنية بقدر ما صُوّرت في الكتب.

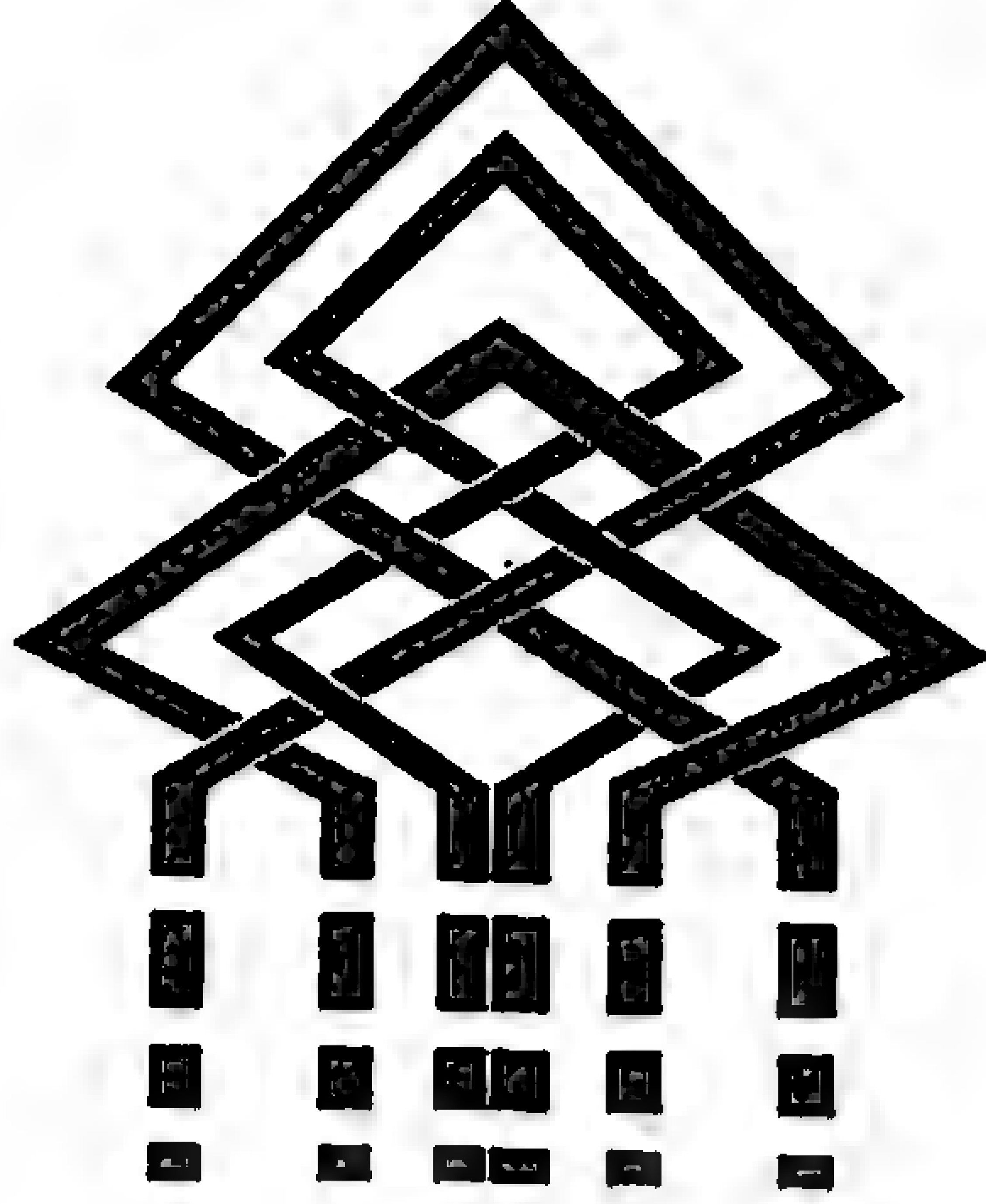
من بين الرسامين الآخرين في هذه الحقبة لا بد من الإشارة إلى شيخ زاده، وهو تلميذ آخر لبهزاد الذي لم نعثر على أعماله باستثناء منمنمة واحدة موقّع عليها، وسابقاً ضمن مجموعة «كارتيير» كانت هناك واحدة تفيد بأنها لعبدالعزيز الذي أنجز صورة في أحد «الألبومات» الموجودة في سراي القسطنطينية، وأخرى لعبدالصمد الذي رحل وهو شاب إلى الهند، وأخرى لسيافوش الجورجي، وقد انتقل الأخير إلى تركيا حيث عمل بمعية سليمان العظيم، وفي ما بعد، اعتاد أن يوقّع باسم «رومي»، وهي كلمة شائعة في العالم الإسلامي للتدليل على المنطقة التي كانت خاضعة للإمبراطورية البيزنطية سابقاً. وكان فالي جان رساماً آخر بدأ حياته في تبريز ثم انتقل لاحقاً إلى اسطنبول، في حين إن كمال، الذي هو من تبريز أيضاً والذي كان أحد تلامذة ميرزا علي، يتميز أساساً بخاصية مرهفة لطيفة تماثل الأسلوب الخطي. إن مدرسة تبريز أشرفت على نهايتها بمحمدي الذي تألق حوالي العام 1580م. إن أعماله هي الأخرى فردية بكونها ملأى بالحياة النشيطة. كان مولعاً بتصوير مشاهد في العراء، وكانت أشكاله عادة في حالات قفز أو وثوب أو ركض. إن طريقته الأكثر استقراراً موضحة في رسم جميل لشخصه موجود في بوسطن حالياً.

كان معظم هؤلاء الرسامين يتمركزون في تبريز. مع ذلك، بقيت الحيرة مهمة حتى حوالي العام 1534م على الرغم من اكتساحها من قِبَل الأوزبكيين في العام 1507م. ومن ذلك التاريخ فلاحقاً اضمحل دورها ببروز بخارى. وفي الفترة المتأخرة من القرن الذي سبق ظهر عمل من النمط الخشن في ظل رعاية محلية، لكن أهمية المدرسة بدأت تتنامى حوالي العام 1525م. غير أنها مع ذلك لم تتألق إلا بوصول فنانين من الحيرة في الثلاثينيات حيث حصل فعلاً تميز حقيقي. مع ذلك، بقيت بخارى محافظة، والتجارب الحاصلة في التكوين التي نشهدها في محاولة تحقيق تعدد المستويات، والرغبة في إنجاز

مشاهد ممتلئة نوعاً ما، والأشكال الطويلة التي سبق أن طرحها بهزاد، لم تتلقَ استجابة كبيرة شمالي أوكسوس Oxus، حيث تميل الأشكال إلى البدانة وحيث لقيت الألوان الأساسية القوية إعجاباً وتفضيلاً.

لربما ينطبق الأمر ذاته على المدارس الأخرى لهذه الحقبة، مثل كاشفين. واستمر العمل في شيراز حيث شاعت الخلفيات المزخرفة بكثافة وحيث الهيئات و«الثيمات» للرسم الرئيس غالباً ما تتداخل حتى الحافات. لكن العمل، بعامة، مالَ في أواسط القرن لأن يكون ذا نمط مقولب بعض الشيء، ولم تتحقق أي تطورات مثمرة حقاً إلا في الربع الأخير من القرن. ثم، في ظل رعاية الشاه عباس (1587م-1629م)، برز ذلك الأسلوب الرقيق المرهف، بل المتأنق، للفن الفارسي الذي ربما عرف، في الوقت الحاضر، أكثر من غيره. وقد تدنّت شعبية العاطفة التاريخية الغابرة ونُبذت المشاهد المصورة بكثافة التي هي من سمات مدارس الحيرة وشيراز وأضحت دراسات الشخوص المفردة أو المشاهد الريفية الرقيقة، حيث تلعب المناظر الطبيعية دوراً رئيساً، هي المفضلة وهي التي ترضي أذواق الجيل الجديد أكثر من المصارعات الجريئة والمغامرات الساحرة للشاهنامة حيث يلعب الفعل أو الحدث الدور الأساس فيها.





الفصل الحادي عشر

العصر الصفوي المتأخر

على الرغم من أن السلالة الصفوية تأسست في العام 1502م والتي ظلت قائمة حتى العام 1736 إلا أنه لم يحصل، كما رأينا، أي تحول ملحوظ في الفنون خلال السنوات التي أعقبت العام 1500م مباشرة. والواقع أنه بانتقال العاصمة فقط من قزوين -التي خلَفت تبريز لفترة ما- إلى أصفهان في العام 1528م من قِبَل الشاه عباس (1587م-1628م) اكتمل تطور الأسلوب الصفوي الحقيقي تماماً في الفنون. وعلى الرغم من وجود جامع جميل هناك فإن مدينة قزوين قلما تملك ما يلفت اهتمام الزائر لدى مقارنتها بأصفهان التي ما تزال تعبق بروحية عصر راعيها العظيم الأخير، وتغصّ حقاً بمعالم الفن الصفوي. والحقيقة أن المسجد الجامع العظيم والعديد من المباني الأخرى يعود تاريخها إلى أزمنة أبكر، لكن الساحة الفسيحة المكشوفة التي تشكل حالياً مركز المدينة، أي ميدان الشاه، كانت قد صممت لتكون ملعباً للبولو من قِبَل الشاه عباس، وقامت سلسلة كاملة من المباني الجديدة حولها. إن أكثر هذه المباني أهمية هو مسجد الشيخ لطف الله (1602م-

1503م) ومسجد الشاه (1612م-1613م) في الجانب الديني. وفي الجانب العلماني قصور كل من علي كابو وتشاغار باغ (1598م) وتشيهيل سوتون، وسطوحها كلها مسندة على أعمدة خشبية طويلة. ولا يفوتنا أيضاً ذكر جسر الله ويردي (حوالي 1600م) الواقع على مبعدة منها. وتبدو كل هذه المباني لحسن الحظ بحالة جيدة من الصيانة، وكلها ذات زخارف ونقوش غنية، وأعمال القرميد البديعة في القباب وواجهات مداخل الجوامع تنطق بروح الفخامة والبهرجة التي اتسم بها العصر. كلها ألوان ورِقّة وجمال، والأسلوب الذي أرسته العمارة برّزته الفنون الأخرى بأجلى صورة، كالأعمال المعدنية. فقد كشفت عن إبداع ومخيلة جديدين بقدر ما يتعلق الأمر بالأشكال، والمنسوجات ذات غنىً وبراعة تقنية مذهلة، والقرميد زاهٍ وبهيّ ويتناسب مع الأبنية التي يزيّنها بصورة تدعو للإعجاب، كما كانت الآنية الزجاجية تتسم برقة وأصالة متناهيتين أيضاً.

تحذو أعمال القرميد لذلك العصر حذو السياق ذاته القائم منذ عدة قرون خلت، من أيام السلاجقة، ولو أن القرميد ذا التصميم المطلي شرع يحلّ محل ذاك الذي كان يُنفّذ بالأسلوب الفسيفسائي مع تقدم العصر. من جهة أخرى، جرى توظيف عدد من التقنيات الجديدة في صناعة الأواني على الرغم من أن البريق و اللمعان كان ما يزال محبذاً، وراح معظم الفخارين ينشدون أهدافاً جديدة ومميزة مع أن غايتهم الرئيسة كانت إنتاج أوانٍ أشبه ما تكون بأصناف النماذج الصينية سواءً في مادة البدن -وكانت النتيجة صنفاً أشبه بالبورسلين أو الفرفوري- أو في الزخرفة المستوحاة إما من (المينك) الأزرق والأبيض أو (السيلادون) الأخضر الباهت الصيني. مرة أخرى كانت الأواني عادة ذات أشكال متقنة دقيقة والعديد منها لا يتناسب، من الناحية المثالية، مع العمل الفخاري. وفي الحقيقة إن الإعجاب بالعمل الصيني والسعي لمزيد من الإتقان والأصالة ساعدا على طمس الذوق الطبيعي لدى الفخارين بحيث إن الإحساس الغريزي للشكل والزخرف الذي كان بارزاً للغاية في العصور الأبكر فقَدَ أولويته وسيادته. وليس هناك خلاف حول نوعية الخزفيات لهذا العصر لكن القصد منها كان الزخرف فحسب وليس الاستعمال. كان فن المصنع لا فن الفرد، ولكونه كذلك فقد أخفق في اجتذاب تعاطفنا معه اليوم؛ شأننا عند النظر للأعمال الأكثر تلقائية والأقل براعة نوعاً ما للأزمنة السابقة. هناك قاعة

فسيحة في متحف طهران مكرسة كلها للخزف أو الفخار من هذا الصنف، ومصدر أغلبه مزار أردبيل. وتشّكل الأواني جزءاً أساسياً من زخارف القصور في أصفهان، وفي أحدها، هو قصر علي كابو، توجد غرفة محاطة كلياً برفوف مصممة لاحتواء كمية كبيرة من الجرار والسراحيات المتقنة. إنها بديعة حقاً لكن الأولى احتسابها مثيرة للفضول أكثر من عدّها عملاً فنياً.

إلا أن مجموعة متجانسة واحدة من فخار هذا العصر تبرز على حدة بفضل سمتها البسيطة والتلقائية كلياً، إنها تلك التي تُعرف باسم (كوباجي)، وتتمثل كلها تقريباً بصحون كبيرة ذات أبدان بلون أبيض كثيف نوعاً ما، تحمل زخرفة متعددة الألوان تحت الطلاء، وغالباً ما تكون التزجيجات سميكة ويمكن تمييزها من قرقعتها الخاصة بها. والزهور والحليات الدرجية وما تماثلها من موضوعات (موتيفات)، وأحياناً الهيئات النصفية البشرية المنجزة بأسلوب يمثل رسوم ذلك العصر، تؤلف طابع الزخرفة برمته. وكانت معظم التصاميم منفذة بالأسود والأزرق والأخضر والأحمر الضارب إلى السمرة والأصفر على أرضية قشدية اللون. والتلوين لا يختلف عما ظهر لاحقاً في فخاريات إزنيك التركية، لكن التصاميم هنا أكثر انسيابية والألوان أقل بريقاً بحيث يبدو التأثير العام أقل فخامة لكنه أرق وأكثر شاعرية.

طُرح موضوع العلاقة بين الفخار التركي والكوباجي، لكن إن كان هناك مثل هذه العلاقة في البدء فمن المؤكد أنها لم تستمر طويلاً، إذ ما لبث الصنفان أن تطورا على وفق خطوط مغايرة. كانت أواني الكوباجي أقصر عمراً، وبقدر معرفتنا فإن إنتاجها كان محدوداً وتوزيعها محصوراً واقترانها بإقليم كوباجي شمالي غرب إيران ربما كان من باب المصادفة. ولسبب ما، تبدو بعض الأواني من هذا الصنف وقد تم خزنها والمحافظة عليها جيداً من قِبَل السكان المحليين. وأبكر قطعة معروفة تعود إلى العام 1469، ويبدو أن إنتاج هذه الآنية قد توقف في وقت مبكر نوعاً ما من القرن السابع عشر.

إذا سلمنا بأن فخار العصر، باستثناء ذاك الذي من كوباجي، كان مشتقاً نوعاً ما من مصدر آخر، فإن هذا لا يصح على الأقمشة أبداً، إذ إن بعض منسوجات الحرير، وكذلك المخملية، تعزى إلى العصر الصفوي. صحيح أن النقوش الشكلانية قد هُجرت

هنا أيضاً منذ زمن مبكر وجرى تبني تشكيلة جديدة متكاملة هي أقرب إلى عمل رسام (المنمنمات - المصغرات) منها إلى عمل المصمم، إلا أنه يبدو أن النساجين عرفوا كيف يحصلون على أفضل النتائج من هذه التصاميم. وفي الوقت الذي يبدو فخار العصر مفرطاً في السوفسطائية، أشبه بصالة لويس الخامس عشر، فإن المنسوجات لم تفقد شيئاً من فخامتها الأساسية القديمة، بل أضيفت إليها مباهج جديدة من الألوان والحبكة الفنية. إن بعضها يحمل تصاميم زخرفية، حيث تندمج الطيور والحيوانات الصغيرة مع أوراق الشجر لتسر الناظر في كثير من الألوان الفرحة الغنية، وحيث تلعب خيوط الذهب والفضة دوراً كبيراً. وفي غيرها تظهر تلك الحكايات التي ألهمت رسامي المنمنمات، وكانت مرسومة بذات الدقة والإحساس تقريباً. والحقيقة أن أفضل رسامي المنمنمات انصرفوا إلى تصميم النماذج لنساجي الأقمشة. وأحدهم، المدعو غياث، عمل بشكل رئيس في يزد، لكن كاشان وأصفهان كانتا من المراكز المهمة في نسج الحرير.

كانت منسوجات الحرير كثيراً ما تشبه المنمنمات، بحيث يمكن مقارنتها بالنماذج الكثيرة للفن المتأخر، لكنها لم تكن بالضرورة مصنوعة في الأماكن نفسها، إذ على الرغم من أن يزد وكاشان كانتا مركزين مهمين لنسج الأقمشة فإن أفضل المنمنمات كانت تنتج أولاً في مراكز مثل بخارى أو سمرقند أو شيراز، حيث قامت مدارس دامت طويلاً، ومن ثم صارت تنتج في العواصم: في تبريز وقزوين أولاً ثم في أصفهان. والرسوم المصغرة (المنمنمات) المنجزة في أصفهان، بعد انتقال العاصمة إليها، اتخذت سمة جديدة كليا. إذ أخذت الرسوم الشخوصية (البورتريت) والهيئات المنفردة للسيدات والأولاد والعشاق والدراويش تنتشر أكثر من المناظر، وصارت الرسوم التخطيطية أكثر شيوعاً من الرسوم المألوفة. كما ميّزت العمائر الضخمة التي يعتمرها الرجال سمة ذلك العصر، وفي كثير من الأحيان كشفت الأزياء عن التأثير الأوروبي، حتى إنه تم فعلاً إيفاد بعض الرسامين إلى روما، لكن من دون أن يتغلغل النسق الغريب كلياً، أو يطغى، كما حصل في الهند في تاريخ لاحق.

يُعد رضا عباس، أشهر رسامي ذلك العصر، شخصية بارزة. وكما الحال مع بهزاد، فقد كانت أعماله، وتوقيعه، تتعرض للمحاكاة والتزييف، إضافة إلى أن هناك ثلاثة في الأقل يحملون اسم رضا، وعاشوا في الحقبة الزمنية ذاتها، وعملوا بأسلوب مماثل تقريباً.

وأهم هؤلاء جميعاً آغا رضا، وهو اسم نجده في الكتابات والنقوش المرئية فقط وليس في تواقيع موثقة. ويظن كونيل Kuehnel أن هذا لم يكن سوى تسمية أو لقب آخر لرضا عباسي، لكن غيره من الخبراء اعتبروه شخصاً آخر، ومنهم مارتن Martin مثلاً. لكن مارتن يخلط بينه وبين خطاط اسمه علي رضا المتوفى في العام 1573م، في حين أن رضا الرسام عاش لفترة لا بأس بها من القرن السابع عشر. أما الرسام الثاني الذي يحمل اسماً مشابهاً فهو محمد رضا، من تبريز، الذي ذهب إلى القسطنطينية، والثالث هو آغا رضا موريد، الأكثر تميزاً، وقد عمل في إيران والهند. وهناك رسام رابع اسمه محمد رضا مشهدي، ربما كان هو الآخر غير رضا عباسي.

أما بالنسبة إلى أعمال رضا عباسي فإن كونيل يستشهد بقائمة من القطع الأصلية، المؤرخة غالباً، والتي تزودنا بقاعدة نؤسس عليها مفهومنا لأسلوبه. كان أستاذاً قديراً في التخطيط وتتسم رسومه برقة وإثارة لا نظير لهما في أعمال الآخرين لذلك العصر على الرغم من المحاولات الكثيرة لتقليدها.

فضلاً على الكتب المصورة، فقد بقيت بعض الرسوم الجدارية ذات القياس الكبير محفوظة أيضاً. إنها سارة بحد ذاتها وتمدنا بفكرة ما عن الرسوم الجدارية التي -كما تفيد السجلات- كان يتم إنتاجها قبل عهد الشاه عباس بزمن طويل. وهي، كالرسوم والمصغرات، تكشف لنا أحياناً عن تأثير أوروبا الغربية، حتى إن بعض الرسوم الجدارية في أصفهان تضمنت صوراً شخصية (بورتريت) لرحالة أوروبيين زاروا إيران آنذاك. وأكثرها أهمية هي تلك الموجودة في قصر علي كابو وقصر تشيهيل سوتون.

بقدر ما يتعلق الأمر بالرسم حصل انكفاء واضح بعد أواسط القرن السابع عشر. وعلى الرغم من أنه تم إنتاج عدد كبير من الأعمال الجذابة حقاً على مدى ما يقرب من قرن آخر إلا أن سطوة الرسم وعظمته بلغت نهايتها. هنا وهناك، كما في أعمال معين مظفر أفضل تلامذة رضا عباسي، وارتقى الأسلوب إلى ما فوق المتوسط. وبالإمكان الاستشهاد على ذلك بصورة شخصية (بورتريت) بهيجة نوعاً ما لأستاذه. عاش معين مظفر معظم القرن السابع عشر ويمكن التعرف على أعمال له تحمل تواريخ متباعدة، مثل العام

1638م والعام 1707م وهناك فنان آخر، هو محمد شافعي ابن رضا عباسي، وهو معروف بوجه خاص كرسام زهور ولو أن له بعض الصور الشخصية لأبيه.

لكن، إذا ما واجه فن الرسم بعض الانحطاط فإن فن نسج السجاد، كما يبدو، احتفظ بمقامه الرفيع في هذه الحقبة أكثر من أي حقبة أخرى، ولحدٍّ ما بفضل الطلب الهائل عليه نتيجة العقود التجارية التي أبرمت مع الغرب. فبحلول القرن السابع عشر ازداد عدد مراكز إنتاج السجاد كثيراً، وما كان منه يوماً وقفاً على البلاط أضحى صناعة وطنية مهمة واسعة الانتشار. مرة أخرى، تأتي المصغرات (المنمنمات) لنجدتنا في مسألة المؤارخة.

فالرسامون أحبوا رسم السجاد بمنتهى الدقة والعناية. والواقع، إن علينا أن نلتفت إلى المنمنمات للوقوف على التاريخ المبكر لحياكة السجاد، وإذا ما استثنينا مثلاً واحداً فإن كل الأمثلة المبكرة لم يعد لها وجود اليوم. وهذا الاستثناء هو سجادة معقودة محفوظة جيداً مأخوذة من مدفن سيثي في مدينة بازيريك في إقليم الطاي(*) في العام 500 قبل الميلاد. وهذا الأنموذج موجود الآن في متحف الأرميتاج في مدينة لينغراد. لكن من حوالي أوساط القرن السادس عشر نجد أن السجاد المتبقي كثير نسبياً وبوسع الخبير أن يتعرف على مكان إنتاجه وتاريخه، ولو أن تصنيف السجاد الأقدم زمناً إنما يتم في الأغلب على أساس النقوش وليس المنطقة. لذا، فإن من الأنسب أن يوصف السجاد بسجادة «حديقة» أو «أزهار» أو «حيوان» أو «مزهرية» أو «ميدالية» من القرن السابع عشر، أكثر من نسبته إلى «تبريز» أو «سين» أو «فرحانة» أو «كاشان». وبعد أواسط القرن الثامن عشر فقط أصبح التمييز على وفق المناطق ممكناً. لكن العقدة المعروفة بعقدة «سين» كانت قد استخدمت بالضد من عقدة كورديس التركية.

يتباين السجاد الإيراني في أحجامه؛ من طنافس صغيرة للصلاة إلى سجاد كبير جداً، مثل سجادة أردبيل الفاخرة الموجودة في متحف فكتوريا وألبرت بلندن، والتي يعود تاريخها إلى العام 1540م. إن المادة الأكثر استعمالاً هي الصوف، لكن السداة كانت تتخذ أحياناً من القطن. وهناك مجموعة من السجاد الفخم الخاص، حيث الوبرة أو

(*) الطاي: بلاد ذات سلاسل جبلية تقوم بين روسيا وقازاخستان ومنغوليا.

الخملة فيه مصنوعة من الحرير بدلاً من الصوف، والذي يعرف باسم «السجاد البولندي» وكان هذا الصنف يصنع ويستعمل في فارس ذاتها، لكن يبدو أنه كان ثميناً في بولندا بوجه خاص، وصُدّر إليها من فارس بأعداد كبيرة في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر. ومعظم أفضل الشواهد المحفوظة جيداً جاءت من بولندا ولذلك اتخذت المجموعة اسمها منها.

في الحقيقة إن السجاد يؤشر خاتمة كتابنا هذا. فبعد فترة طويلة من توقف إنتاج الفخار الفاخر، أو الفرفوري، والأعمال المعدنية البديعة، والحرائر الرائعة، والمنمنمات الخلابة، كان السجاد والطنافس ذات النوع الفني الراقي يصنع في فارس وتركيا، وفي المنطقة الواقعة بينهما، حيث كان يجري نسج صنف متميز معروف باسم «القفقاسي». أما الأصناف ذات الأنماط الهندسية الصارمة فإنها لا تعود إلى فارس حيث التصاميم المتسمة بالدماثة والشاعرية، ولا إلى تركيا حيث استُخدمت في الغالب أنماط طبيعية أساساً على الرغم من أسلوبيتها البيّنة، لذلك، فإن التجريدات الهندسية الصارمة في السجاد القفقاسي تتميز أحياناً عن كلا النوعين، وهو -أي السجاد- يمثل آخر بقايا الفنون اللاتمثيلية الصرف لعالم البداوة في آسيا الوسطى، والتي نجدها في أعمال الآجر للعصر السلجوقي وفي بعض الفخار أو المنسوجات المبكرة لتركيا. كان أسلوباً مناقضاً كلياً للأسلوب الطبيعي في الفن الهيليني (أي اليوناني) الذي ساد في البدء في سوريا الأموية. ويتميز أيضاً عن الفن التمثيلي أساساً، حتى وإن كان فناً أسلوبياً للساسانيين، والذي ترك إرثاً مهماً في بلاد ما بين النهرين العباسية وفي فارس. لكن دور الأسلوب اللاتمثيلي لآسيا الداخلية أحدث تأثيراً مع مضي الزمن وكان ذا أهمية أقل بعض الشيء. إن القرميد الفسيفسائي للسلاجقة والتصاميم المتواشجة للصفحات الأخيرة من نسخ القرآن الكريم، ووصلات الرخام في العمارة المصرية؛ كلها تدين بالفضل لهذا الفن، وإذا جاز في ختام هذا المسح حصر العناصر التي شكلت الفن الإسلامي فلا بد أن يكون للفن اللاتمثيلي لآسيا الوسطى حصة في هذا المجد، مع الإرث الذي خلفته الهيلينية من جهة والساسانيون من جهة أخرى. فالمزيج الذي نجم عن هذه المؤثرات جميعاً هو الذي أنتج الفن الإسلامي في ظل الرعاية التي أسبغها الحكام على اختلافهم والذي غذّته عبقرية

الأفراد، وبعضهم من العمالقة، لكنهم جميعاً امتلكوا رؤية عظيمة؛ وكل هذه العوامل ساعت على ازدهاره. نحن لا نكاد نعرف سوى أسماء قلة من هؤلاء، وأقل من ذلك هي معرفتنا بشخصياتهم وسِير حياتهم. كانوا كفرسان البالادين(*) في غمرة الثلوج، يملكون طول الأناة والصمت والقدرية، وكانت شهرتهم وأسماؤهم مودعة بيد الله الرحمن الرحيم. هناك بقيت في مأمن حيث هي. لكن أعمالهم، أو بعضها، بقيت متعة وبهجة للناظرين ومصدراً لإلهام الآخرين من عصور مختلفة وإيمان مغاير. وعسى أن تكون صور أعمالهم الواردة في هذا الكتاب مدعاة لطرحها على نطاق أوسع، ولتكشف عن أن الاهتمام المفرط بالذات، والتعبير الذاتي الذي استحوذ على فناني الغرب اليوم، ينبغي ألا يُعدّ بالضرورة من مقومات إنتاج الفن الجيد.



(*) البالادين (Paladins): الأبطال الأسطوريون أو نصراء الأمراء في القرون الوسطى.

فهرس